CONŞTIINŢA CRITICĂ
GEORGES POULET
LA CONSCIENCE CRITIQUE
© Librairie José Corti, Paris, 1971
Toate drepturile asupra acestei versiuni sunt rezervate Editurii UNIVERS
CONŞTIINŢA
CRITICĂ
GEORGES POULET
Traducere şi prefaţă de
ION POP
Bucureşti, 1979
Editura UNIVERS

GEORGES POULET – O CRITICA DE IDENTIFICARE

În 1971, când apărea *Conştiinţa critică*, Georges Poulet avea în urma sa o activitate de interpret al literaturii care îl situa printre personalităţile de primă mărime ale criticii literare europene. Publicase, între 1949 şi 1968, seria celor patru volume de *Études sur le temps humain*, substanţială sinteză *Les métamorphoses du cercle* (1961), *L'espace proustien* (1963), *Trois essais de mythologie romantique* (1966) şi dirijase, într-un moment important al dezbaterilor teoretice din critica franceză, Colocviul de la Cerisy consacrat evoluţiei fenomenului, reflectat în lucrarea colectivă Les *chemins actuels de la critique* (1968). Aceste două decenii marcaseră schimbări dintre cele mai însemnate în optica asupra literaturii, concentrate, cum se ştie, în ansamblul de demersuri interpretative cunoscut sub numele de „noua critică". Imposibil de redus la un numitor comun, ele se întâlnesc, pe un plan foarte general, în ampla deschidere spre ştiinţele umaniste determinată de necesitatea evidentă a punerii de acord a criticii literare cu diversele direcţii propuse de dezvoltarea contemporană a filosofiei, psihanalizei, lingvisticii sau antropologiei. În ultimă instanţă, relativa unitate în diversitate este dată aici, cum remarcă un cercetător român, doar de „conştiinţa

modernităţii”.[1] Factologiei de tip pozitivist, dominantă în critica tradiţională, „universitară”, ori arbitrarului impresionist, orientările „noii critici” le opun considerarea sistematică, solid fundamentată teoretic, a fenomenului literar: lectura operei este definită ca *sistem de lectură* ce se recunoaşte *parţial*, în funcţie de punctul de vedere, de perspectiva aleasă – însă în interiorul acestei perspective ea aspiră la o anume *totalizare*, adică la deplina articulare a aspectelor parţiale într-o unitate de *sens*. Jean Starobiński putea vorbi astfel despre „structurile preferenţiale” alese de diferitele tipuri de lectură – istoric, sociologic, psihologic sau, stilistic – reactualizând, pe de altă parte, viziunea „cercului hermeneutic” spitzerian (cu punctul de plecare în critica lui Dilthey), ce presupunea dubla confruntare a părţilor cu întregul operei şi a acestuia cu elementele de detaliu. Fixarea „organicităţii interne a operei” (S. Dubrovsky) ca scop al actului de interpretare marchează deplasarea atenţiei dinspre autor spre operă, al cărei primat este aproape în unanimitate recunoscut: „circuitul înţelegerii merge de la operă la autor, pentru a se reîntoarce asupra operei, şi nu de la autor la operă, pentru a se închide asupra autorului”.[2]. Prin excelenţă intrinsecă, imanentă, „noua critică” dă curs în mare măsură unei abordări de factură fenomenologică a realităţii literare, fără a exclude însă, în alte variante, tipuri foarte diferite de apropiere, precum cel sociologic-marxist sau psihanalitic. Într-o extremă a ei, întemeiată pe evoluţia lingvisticii moderne, noua critică accentuează realităţile structurale ale operei ca limbaj, diminuând interesul faţă de subiectivitatea creatoare şi căutând descifrarea unor constante formale: critica tinde să cedeze locul unei *poetici*.

Pluralităţii punctelor de vedere şi exigenţei unei viziuni coerente, „totalitare” asupra operei, le corespunde

---

1 Romul Munteanu, Metamorfozele criticii europene moderne, Bucureşti, Univers, 1975, p. 462.

2 Serge Dubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique, Paris, éd. Denoël Gonthier, 1972, p. 219.

conştiinţa *pluralităţii limbajelor critice*, validate, la rândul lor, de o proprie coerenţă. Este un mod de reabilitare a subiectivităţii expresiei critice şi de afirmare, ca atare, a caracterului său *creator*. Unui adevăr pretins obiectiv, imuabil, „neutru", i se opune polivalenţa semnificaţiilor şi culoarea subiectivă a discursurilor critice multiple, constituite în spaţiul intersubiectivităţii, pe traseul dintre „eul" operei şi conştiinţa perceptoare. Particularizarea rostirii critice cunoaşte chiar formulări radicale, precum aceea a lui Roland Barthes, făcând distincţia dintre *adevărul* limbajului critic şi *validitatea* lui: „dacă critica nu e decât un metalimbaj – nota el în *Eseurile critice* din 1964 – aceasta vrea să spună că sarcina sa nu e deloc de a descoperi «adevăruri «–, ci numai «validităţi». În sine, un limbaj nu e adevărat sau fals, el este valid sau nu este astfel; valid adică constituind un sistem coerent de semne".[3]

Într-un asemenea peisaj în plină transformare şi diversificare, poziţia lui Georges Poulet se afirmă cu consecvenţă mai întâi printr-o practică a interpretării unui vast spaţiu literar – îndeosebi francez – practică din care nu lipsesc totuşi sugestiile cu caracter teoretic, pentru a se defini apoi în mod sistematic în sinteza pe care ne propunem s-o prezentăm acum în direcţiile sale fundamentale. Cine aşteaptă de la *Conştiinţa critică* o *istorie* a fenomenului va fi desigur decepţionat. Cartea lui Georges Poulet se vrea şi este mai degrabă ilustrarea unei opţiuni pentru un anumit mod de apropiere faţă de opera literară, argumentare pasionată, pe baza unei selecţii riguroase în câmpul criticii franceze moderne, a unui mod propriu, personal de abordare şi înţelegere a fenomenului creator. Am putea spune că, într-un anumit sens, *Conştiinţa critică* este în acelaşi timp o amplă *confesiune* şi *profesiune de credinţă*, ca şi o *istorie interioară* a propriei formaţii a autorului, itinerar al devenirii sale ca critic. Însă această istorie lăuntrică se deschide în permanenţă spre un spaţiu de generalitate permiţând în cele din urmă

3 R. Barthes, Essais critiques, Paris, Éd. du Seuil, 1964, p. 255.

coagularea unei viziuni de largă rezonanţă, comunicând cu numeroase nivele ale meditaţiei actuale asupra sensului şi valorii actului interpretativ.

Ceea ce frapează încă de la primele pagini ale *Introducerii* este importanţa pe care autorul o acordă atitudinii simpatetice a cititorului, lecturii ca act de *participare afectivă* la operă. Faptul că printre marii precursori ai acestei critici subiective sunt numiţi *scriitori* ca Doamna de Staël, Baudelaire sau Proust nu este lipsit de semnificaţie: trăind ei înşişi literatura pe cont propriu, creatorii sunt în primul rând cei capabili să-şi asume în mod „spontan” experienţa creatoare a altora. Cuvântul care numeşte cel mai exact tipul de relaţie critică aprofundat şi susţinut de Georges Poulet (şi care apăruse, subînţeles sau explicit, şi în lucrările sale anterioare) este *identificarea*; într-o formulă sân tetică, critica este pentru el un *act de identificare* între două entităţi – *conştiinţa cititoare* şi *conştiinţa citită*. Prima frază a cărţii sună în felul următor: „Actul lecturii (la care se reduce orice adevărată gândire critică) implică coincidenţa a doua conştiinţe: aceea a unui cititor şi aceea a unui autor”. Ce înseamnă însă această coincidenţă şi cum se realizează ea?

Înainte de a-şi sintetiza observaţiile în capitolele concluzive – *Fenomenologia conştiinţei critice* şi *Conştiinţă de sine şi conştiinţă a celuilalt* – Georges Poulet remarcă, încă la Doamna de Staël, ca „prim act critic”, un „act de admiraţie”, o iniţială *adeziune*. Caracteristic unei asemeni atitudini i-ar fi – parafrazând formula carteziană – nu un „Judec, deci exist”, ci un „Admir deci exist”, urmând ca demersul critic propriu-zis să transforme *sentimentul iniţial* în *cunoaştere*, totalizare de „emoţie şi reflecţie”. La rândul său, Baudelaire îi oferă criticului ocazia de a medita asupra afinităţii dintre spiritul critic şi spiritul creator al poetului: „Dacă poetul e cel ce reiterează în sine sentimentul deja trăit de fiinţa cu care se identifică, în acelaşi mod criticul e cel ce reiterează la rândul său în el însuşi, în propria sa gândire, sentimentul căruia poetul i-a oferit deja adăpost şi recurenţă”. În termenii lui Baudelaire

o bună interpretare a operei presupune „să intri în pielea făpturii create, să te pătrunzi adânc de sentimentele pe care le exprimă şi să le simţi atât de bine încât să ţi se pară că e opera ta proprie” (*Pierre Dupont*). În fine, în *Pastişele* proustiene poate fi numit – spune G. Poulet – un prim – «timp «al gândirii critice”, căci el marchează „voinţa de a prelungi în sine ritmul gândirii altuia”. Studiile următoare, consacrate unor critici ai secolului nostru angajaţi pe căi similare în demersul de înţelegere a literaturii – de la Jacques Rivière, Charles Du Bos şi Ramón Fernandez, la reprezentanţii „şcolii de la Geneva”, Albert Béguin, Marcel Raymond, Jean Rousset şi Jean Starobiński – ori unor personalităţi ca Gaston Bachelard, J.-P. Richard, Maurice Blanchot sau G. Blin, vor analiza treptele şi nuanţele atitudinii critice caracterizabile în funcţie de unica aspiraţie a *coincidenţei* celor două conştiinţe intrate în relaţie. Traversarea acestor experienţe particulare îi permite autorului să schiţeze o „fenomenologie a conştiinţei critice”, deplin lămuritoare pentru modul personal în care concepe actul interpretativ.

Punctul de plecare îl constituie situarea faţă în faţă a unui subiect – criticul – şi a obiectului care este cartea; un obiect *sui generis*, acesta, întrucât nu poate exista decât în strictă dependenţă faţă de conştiinţa cititoare. În afara ei, obiectul-carte rămâne inert, inexpresiv, mut. Lectura, odată iniţiată, inaugurează însă un tip aparte de relaţie, determinată de chiar statutul particular al literaturii care se afirmă ca univers imaginar, o lume de „obiecte mentale”, ele însele expresie a unei *conştiinţe*. Cititorul îşi apare astfel ca subiect al unei gândiri ce nu-i aparţine: „eu sunt un eu căruia îi este dat să gândească o gândire străină… Conştiinţa mea se comportă ca o conştiinţă a altcuiva decât mine”. În alţi termeni, gândirea cititorului este „provizoriu înlocuită” de gândirea ce se oferă şi se dezvăluie prin operă, într-un mod analog celui pe care Rimbaud îl formulase în expresia: „JE est un autre”. Am avea de-a face, aşadar, prin actul lecturii, cu un fel de „alienare” a subiectului propriu, de modificare a lui în aşa

fel încât eul cititor pare a se fi „împrumutat” altcuiva pe toată durata lecturii: „Lectura e tocmai aceasta: un mod de a *ceda locul* nu numai unei mulţimi de cuvinte, de imagini, de idei străine, ci însuşi principiului străin din care emană şi care le adăposteşte”.

E important de semnalat, pentru moment, că acest itinerar al identificării este asigurat, în perspectiva criticului, de eliminarea oricărei „rezerve mentale”, adică a distanţei *reflexive*; dimpotrivă, înţelegerea este definită ca esenţialmente *intuitivă*, participantă, simpatetică („uimitoarea uşurinţă cu care nu numai că înţeleg, ci şi *simt* ceea ce citesc”). Autorul „*Conştiinţei critice* se întâlneşte în acest punct cu o seamă de critici în care îşi recunoaşte, de altfel, precursorii. Este vorba de criticii de la *Nouvelle Revue Française* – îndeosebi Jacques Rivière şi Charles Du Bos – dar şi mai mult de întemeietorii „şcolii de la Geneva”, Marcel Raymond şi Albert Béguin. Prin cele două cărţi fundamentale ale lor – *De la Baudelaire la suprarealism* şi *Sufletul romantic şi visul*, pe care Poulet le cunoaşte în perioada petrecută ca profesor la Edinbourgh – acestea îl influenţează în mod decisiv. „La Raymond – mărturiseşte criticul într-un interviu – ceea ce mi s-a părut esenţial este tema *conştiinţei obscure*. Raymond face, cu o deosebită grijă, o distincţie ce nu e propriu-zis freudiană, între o conştiinţă clară, limpede, în care nu are încredere – şi care e conştiinţa carteziană – şi, pe de altă parte, un fel de conştiinţă tremurată, semiopacă, însă care, prin chiar opacitatea ei, e mai în măsură să ne orienteze spre explorarea lumii adâncului”.[4] Criticul genevez fusese un frecventator al *Lebensphilosophiei* germane („trăirea” diltheyană e recunoscută ca un element important al formaţiei sale spirituale), iar intuiţionismul bergsonian îl orientase de asemenea către o interpretare a literaturii în directă legătură cu ceea ce va numi „simpatia pătrunzătoare” sau „cunoaşterea pe dinlăuntru” realizată „dincolo de cunoaşterea prin intelect”. În scrierea autobiografică *Le se et la cendre* (1970) Marcel Raymond

4 Să nu mai fii decît un loc de trecere, în Steaua, 1976, nr. 8, p. 24.

va vorbi despre intuiţia bergsoniană ca „simpatie prin care te transporţi în interiorul unui obiect pentru a coincide cu ceea ce are el unic şi prin urmare inexprimabil”[5]. În aceeaşi ambianţă spirituală se formase şi autorul sintezei despre *Sufletul romantic şi visul*, care acordă şi el o majoră pondere *simpatiei* ca o condiţie a adevăratei lecturi, deschizând calea *identificării* într-un spaţiu care este cel al intersubiectivităţii. Un comentator recent al operei lui Béguin, Pierre Grotzer, face de altfel o justificată relaţie între concepţia criticului şi estetica germană a *intropatiei* (*Einfühlung*). Dilthey fusese şi pentru Béguin un reper esenţial prin conceptele de *interiorizare* (*Erfahrung*) şi *trăire*, experienţă interioară (*Erlebnis*), aplicabile deopotrivă actului de creaţie şi interpretării lui: spiritul creator, dinamizat de energia trăirii, dezvăluie în operele sale aspecte ale vieţii lăuntrice în care cititorul îşi poate recunoaşte propriul univers sufletesc. Lectura este, într-un anume sens, un act de *recunoaştere de sine* şi, ca atare, de investire cu semnificaţii personale a obiectului care este opera – speţă de „obiect subiectiv”, cum îl numise un Theodor Lipps. „O mare dificultate se iveşte – observă Pierre Grotzer – căci eul, subiectului despre care e vorba aici, este foarte ambiguu. Gândirea (şi lectura) pot fi foarte bine concepute ca o activitate creatoare în sensul că eu însumi creez semnificaţia ascunsă în ceea ce este spus: eu nu creez obiectul ca atare, ci inventez, adică descopăr ceea ce semnifică el, ceea ce spune el lumii. Lipps merge mai departe şi, pe alocuri, ai impresia că anticipează o concepţie pe care o apără în zilele noastre un Georges Poulet, cu deosebirea că – «subiectul» – lui Lipps are un rol mai activ, pe când la Poulet, raportul (nu spun polaritatea) este inversă: la el este un subiect copleşit de subiectivitatea altuia, în timp ce Lipps apără un subiect puternic şi creator.”[6] La Albert Béguin, bun cunoscător şi

5 Cf. P. Grotzer, Albert Béguin ou la passion des autres, Paris, Seuil, 1977, p. 158.

6 Op. cit., p. 165 ; Th. Lipps scria în acest sens, în Zur Einfühlung din 1912 : „Activitatea mea se pune în mişcare cînd cuprind obiectul.

al concepţiei estetice a lui Emil Utitz (comentator al lui Lipps, la care semnalează pericolul solipsismului, în sensul autoreflectării subiectului cunoscător în obiectul dependent de sine) o asemenea relaţie simpatetică se conturează pe un fond de sensibilitate romantică puternic marcată de nostalgia unităţii cosmice: or, cum observă P. Grotzer, opera literară reprezintă un asemenea tip de armonie.

Scriind că lectura e un „mod de a ceda locul" unei conştiinţe străine ce se dezvăluie în obiectul subiectivizat, autorul *Conştiinţei critice* dezvoltă asemenea puncte de vedere, radicalizând raportul de participare simpatetică până la abolirea propriei conştiinţe în favoarea a ceea ce el numeşte *la conscience d'autrui* – conştiinţa celuilalt. E important însă de observat că, dacă scoate din discuţie elementul distanţă reflexivă („rezerva mentală", „independenţa judecăţii" proprii), identificarea, oricât ar fi ea interpretată ca deposedare de eul propriu în favoarea acelui „eu secund", presupune totuşi, înainte de a se realiza ca atare, un proces reflexiv, de pătrundere în intimitatea operei printr-o analiză a sensurilor, prin punerea în relaţie a unor obsesii, a unor reţele de imagini constituite în teme semnificative, prin realizarea sintetică a imaginii de ansamblu a unei opere. Asupra acestor elemente criticul se va explica ceva mai târziu. Referindu-se, de pildă, la „pastişele" lui Proust. Poulet vede în ele doar un prim nivel, mimetic, al actului critic, schiţa şi începutul său: „A imita, a mima, a pastişa nu înseamnă încă a «critica», însă înseamnă deja a *asemăna*, a *repeta* – două acţiuni care constituie primul timp al gândirii critice". Simpla pastişă ar marca astfel doar o întâlnire în

---

Astfel mă aflu într-un punct din obiect. Amîn- doi, eu şi obiectul nu mai sîntem opuşi, ci alcătuim, într-un punct al conştiinţei mele, un tot. (...) Acesta este însă semnul intropatiei. (...) Semnificaţiile totalităţii numerice şi obiectuale, precum şi ale elementelor acestei totalităţi, care există doar atît timp cît activitatea noastră creatoare, adică puterea noastră de cuprindere le creează, s-au născut prin intropatie. Activitatea noastră este infiltrată în ele" [în aceste semnificaţii], Cf. ibidem. p. 214.

dezordine cu opera, adoptarea capricioasă a unor atitudini întâmplătoare. Adevărata lectură critică presupune, după Proust (dar e o realitate pe care comentatorul său pare să şi-o însuşească) parcurgerea unui ansamblu de opere în care să poţi recunoaşte anumite trăsături permanente – „perceperea unor forme asemănătoare în împrejurări noi": „A înţelege înseamnă a citi, dar a citi înseamnă a reciti, ori, mai exact, înseamnă a încerca din nou, cu ocazia unei alte cărţi, sentimentele pe care precedenta nu ni le-a procurat decât în mod imperfect. Aşa cum există un timp *regăsit*, există deci o lectură *refăcută*, *o* experienţă *retrăită*, o înţelegere *rectificată*; iar actul critic prin excelenţă este cel prin care, prin mijlocirea totalităţii unei opere recitite, descoperi retrospectiv frecvenţele semnificative şi obsesiile revelatoare. A critica înseamnă, aşadar, a-ţi aduce aminte". De aici şi concluzia justificată că Proust este „întemeietorul criticii tematice".

Eliminarea rezervei mentale la care ne-am referit apare mai degrabă la Georges Poulet ca refuz al abandonării purei perspective fenomenologice asupra obiectului care este opera. Privită în realitatea ei particulară, aceasta urmează să-şi dezvăluie, prin actul interpretativ-identificator, calităţile *intrinseci*, profunda *individualitate*. Prin aceasta, critica lui Georges Poulet adaugă atributului *subiectivităţii* şi pe acela al *imanenţei*: ea este în primul rând o *critică internă*, considerând opera *în sine*, ca unitate deplin constituită, scoasă din context.

Vorbind despre individualitatea operei ca obiect de care conştiinţa critică se apropie până la coincidenţă, trebuie să precizăm că pentru Georges Poulet această unitate nu este atât una *formală*, de *structură* (în înţelesul acordat astăzi acestui termen). Năzuinţa mărturisită a criticului este aceea de a ajunge la revelarea unui „subiect care guvernează opera". Dar, întrebându-se: „Care e acel spirit ce umple cu sine conştiinţa mea şi cine, atunci când spun EU, este EUL pe care-l spun?" – autorul

Conştiinţei critice se fereşte să pună semnul egalităţii între subiectul în cauză şi eul real al *autorului*

operei. Fără să excludă, ca act pregătitor, o anumită familiarizare cu scriitorul, recunoscând deci utilitatea „cunoştinţelor biografice, bibliografice, textuale ori critice în general”, capabile să-l apropie de operă, el afirmă categoric că subiectul ce se dezvăluie prin lectură nu e autorul, ci *opera*, care se constituie ca „subiect al obiectelor sale”. Această conştiinţă *sui generis* a operei vrea să spună că interpretarea critică trebuie să urmeze în primul rând logica internă a operei: primat al textului, caracteristic pentru atitudinea „noii critici”. Georges Poulet este însă departe de a înţelege „textul” în sensul pe care i-l oferă majoritatea criticii actuale; aspectele formale, aşa-zicând „obiective”, ale operei, i se par secundare. Într-un volum colectiv, consacrat recent definirii *textului*, chiar dacă vorbeşte la un, moment dat despre materialitatea textului ca „lucru întrupat”, criticul revine în cele din urmă la viziunea care este a sa şi în *Conştiinţa critică*, fiind interesat mai degrabă de „efracţiunea care cere uneori un efort violent” pentru a înlătura „peretele de materie ce se întinde în straturi mai mult sau mai puţin groase între gândirea cititoare şi realitatea subiectivă care palpită şi se refuză în adâncul textului.”[7]

Dincolo de forme, de realitatea lingvistică a operei, ceea ce caută criticul, ca în spatele unor obstacole de înlăturat, este o „realitate subiectivă”, pe care, în capitolul de *Fenomenologie a conştiinţei critice*, o numeşte „subiectul conştient, tupilat în inima operei” sau „conştiinţa inerentă operei”. Cu o formulă carteziană preluată de fenomenologia lui Husserl, ea se exprimă drept *Cogito* al operei sau *Cogito* al scriitorului. Demersul interpretativ al lui Georges Poulet tinde să se definească astfel ca o *critică a conştiinţei creatoare*. Caracterul său *literar* tinde să fie depăşit spre unul *filosofic*.

Reluând firul demonstraţiei lui Poulet, ne aflăm, aşadar, într-o zonă a relaţiei intersubiective: o conştiinţă cititoare, fără de care opera ar rămâne literă moartă,

7 V.Qu’est-ce qu’un texte ?, Paris, J. Corti, 1976, p. 67.

consimte totuşi la propria sa neantizare. Criticul îşi nuanţează însă afirmaţia, ce putea părea prea categorică, în sensul că privarea de conştiinţă pe care ar presupune-o actul de identificare nu este totală. Ar fi vorba mai degrabă de un soi de „conştiinţă comună", împărţită, în care părţile nu au o pondere egală: rolul decisiv îl deţine conştiinţa inerentă operei, în timp ce conştiinţa critică s-ar limita practic la funcţia de simplă înregistrare a evenimentelor celeilalte conştiinţe. Cea dintâi poate fi astfel definită drept o *„conştiinţă mirată* a unei existenţe ce nu e a mea, şi pe care totuşi o experimentez ca şi cum ar fi a mea". Criticul vorbeşte chiar despre o „identitate în diferenţă", dar ea nu se referă, cum ne-am aştepta, la păstrarea sau reapariţia în actul lecturii a acelei independenţe reflexive a cititorului care fusese negată mai înainte. Decalajul în cauză priveşte dimpotrivă limitarea subiectivităţii criticului, subliniind de fapt, încă o dată, că identificarea se manifestă esenţialmente ca deposedare a eului critic de către eul secund al operei şi nu invers: „Marcând un anumit decalaj, revelând un sentiment de identitate, însă de identitate în diferenţă, conştiinţa critică nu implică în mod necesar dispariţia totală a gândirii criticate". Or, despre o *asemenea* dispariţie nu putea fi vorba nici până acum; dimpotrivă!

Încă o dată, primatul operei e afirmat cu vigoare. Căci aceasta e definită ca expresie a unei „interrelaţii dintre subiect şi obiect" – altfel spus, dintre subiectivitatea creatoare ipostaziată în operă şi realităţile „obiective", formale, prin intermediul cărora se exprimă. În ce priveşte subiectivitatea criticului, aceasta continuă să rămână, cu termenii preluaţi de la Charles Du Bos, „un loc de trecere": tăcând, criticul lasă să vorbească opera.

Analizând posibilităţile de care dispune critica pentru a descifra raportul intern dintre subiect şi obiecte, Georges Poulet distinge două căi principale, ilustrate, pe de o parte, de critici ca Marcel Raymond şi Jean Rousset, iar pe de altă parte, de interpreţi ai literaturii ca J. Starobiński, J. Rivière, Ch. Du Bos, J.-P. Richard. Adică: o

critică pornind de la realităţile formale ale operei către centrul subiectiv care le generează, şi o alta, avându-şi începutul în intuiţia realităţii sale spirituale, pe care o ilustrează prin universul ei formal. Mai potrivită i se pare însă formula sintetică a acestor mişcări de apropiere faţă de operă, care ar trebui să descopere calea ce duce „de la subiect la subiect, prin obiecte”, închizând astfel cercul hermeneutic. Se înţelege că e vorba aici, în ambele cazuri, despre subiectul creator şi „obiectele” sale, şi nicidecum despre raportul dintre subiectul critic şi *opera* ca obiect. Dar, adaugă Poulet, „e mai bine să spunem că sarcina criticului este aceea de a se transfera de la subiectul aflat în raport cu obiectele sale la acelaşi subiect surprins în sine şi eliberat de orice realitate obiectivă”.

Este unul dintre punctele cele mai dificile ale demersului critic al lui Georges Poulet, de care el însuşi este deplin conştient. Căci se întreabă, cum ne putem întreba şi noi: „E oare cu putinţă acest lucru? Poate (critica) surprinde gândirea ce sălăşluieşte în operă, acolo unde înseşi formele care serveau s-o exprime lipsesc şi unde, pentru ca această gândire să fie vizibilă, trebuie ca opera însăşi să dispară?” – Răspunsul său e afirmativ. Realitatea ultimă pe care critica poate visa s-o atingă este însuşi spiritul care guvernează actul creator, o conştiinţă, văzută la modul idealist, ca existentă în sine, transcendentă faţă de forme. Încercând să explice lucrurile, Georges Poulet vorbeşte despre „esenţa comună tuturor operelor”, despre „geniul artistului” sau „calitatea dominantă a oricărei conştiinţe creatoare” – formule ce ar aproxima realitatea acestui „subiect solitar”, de dincolo de imaginile care l-au desemnat. Sunt însă determinări foarte vagi. Ceea ce ar rămâne în urma unei asemenea depăşiri a obiectelor, adică a formelor în care conştiinţa creatoare se manifestă, ar fi, de fapt, o anumită concepţie despre lume sau un sentiment al lumii, pe care cititorul sau contemplatorul artei le retrăieşte după ce a parcurs universurile formale, imaginare, ale operelor. Specificul literaturii apare astfel în bună măsură eludat, punctul final

al unei asemenea reverii critice confundându-se, într-un plan foarte general, cu orice atitudine existenţială exprimată în literatură sau în afara ei. Autorul *Conştiinţei critice* este conştient de dificultatea acestei „transcenderi”: „E adevărat – scrie el – că fără ajutorul realităţilor obiective, formale… această conştiinţă (a operei – n.n.) ar risca mult să nu se poată înfăţişa pe sine”. Regăsirea ei rămâne, aşadar, cum s-a observat, o „superbă şi seducătoare utopie”[8].

Pe acest teren al imponderabilelor, capitolul final al cărţii – *Conştiinţă de sine şi conştiinţă a celuilalt* – încearcă să fixeze câteva repere mai solide. Realitatea lumii lăuntrice ascunsă în spatele ecranului constituit de lumea formelor capătă înfăţişarea unui *Cogito* comportând o anumită organizare pe care critica ar trebui s-o dezvăluie. În pagini cu caracter confesiv, G. Poulet îşi descrie şi analizează propriul itinerar către o viziune a literaturii strict dependentă de acest *Cogito*, adică de o *conştiinţă structurantă*, realitate spirituală dinamică acţionând şi dezvoltându-se conform unei dialectici specifice.

Drumul spre degajarea unui *Cogito* al operei începea prin acea disponibilitate simpatetică a cititorului gata să se lase pătruns, invadat de universul mental şi de sensibilitate străin, privit ca simplă emanaţie, dezordonată, a conştiinţei autorului. Neglijarea aspectelor formale, „obiective”, a coerenţei părţilor, într-un cuvânt a *structurii* ei intime, şi limitarea la pura expresie, în critică, a sensibilităţii cititorului aflat în comunicare cu textul, ar fi dus la un impresionism arbitrar sau la un exces de subiectivitate din partea unui eu străduindu-se să impună din exterior operei o ordine a sa. Or, părerile lui Georges Poulet despre impresionism nu sunt deloc pozitive. Comentând, bunăoară, demersul critic al unor Faguet, Lemaître, Anatole France, el amendează comedia „mimetismului afectiv”, „adeziunea factice” la operele comentate, mascând absenţa realei identificări. În loc să lase opera să vorbească, criticul impresionist „se

8R . Munteanu. op. cit., p. 359.

împrumută dar nu se dăruieşte”, elimină opera în favoarea spectacolului egoist al subiectivităţii proprii. Dacă ne reamintim că pastişele proustiene fuseseră, la rândul lor, considerate doar ca un prim nivel, dezordonat-imitativ, al actului critic, ne dăm seama că pentru Poulet această etapă a adeziunii impresioniste nu putea fi acceptată. De aceea, vârsta cu adevărat revelatoare a evoluţiei sale i se pare a fi aceea în care descoperă mecanismul intim al Cogito-ului operei; acesta nu-i mai apare acum ca un curent continuu de gândire – aşa cum îl instruise, de pildă, un Bergson ci ca suită de *momente* esenţial-semnificative, întrucât constituie „clipa privilegiată” a descoperirii de sine a subiectului în ceea ce are el mai autentic; iar această descoperire implica şi o particulară revelaţie a *lumii*. Conştiinţa creatoare e definibilă astfel ca un itinerar dinamic, de înaintare a spiritului de la un *punct de plecare* către un *punct de sosire*, alcătuind reperele de bază între care „gândirea, deplasându-se, se ordona”. „Cogito-ul

— Mai notează criticul – se dovedea a fi nu numai o experienţă iniţială, ci, sub o formă involută, principiul unor multiple dezvoltări ce se dispuneau de-a lungul liniei timpului. Critica nu avea decât să urmeze această linie”.

Abia acum apare în plină lumină ambiţiosul proiect critic al lui Georges Poulet: acela de a pătrunde în spaţiul cel mai profund al eului operei, acolo unde se coagulează şi afirmă *viziunea asupra lumii* proprie fiecărui scriitor. Cu alte cuvinte, criticul vizează surprinderea a însăşi *genezei* viziunii. Aceasta apare ca un fel de autogeneză desfăşurată într-un spaţiu pur interior şi într-un timp altul decât cel al istoriei: timp şi spaţiu esenţializate, desprinse de contingenţe şi accidental, sau mai degrabă depăşindu-le. Şi poate că nu greşim dacă vedem în acestea expresia simbolică specifică artei şi literaturii, a unor realităţi care, odată transfigurate, ordonate într-o viziune coerentă, câştigă un grad de generalitate şi de abstracţiune ce *pare* a le rupe de concretul evenimenţial, când, de fapt, ele nu fac decât să investească acest concret cu valori ale universalităţii. Căci, privită îndeaproape, argumentarea lui

Poulet implică o experienţă existenţială profundă, atâta doar că culoarea istorică particulară a acestei experienţe nu reţine atenţia criticului; el se lansează în schimb în căutarea unei alte coerenţe, a unor momente sufleteşti care, discontinui în raport cu „timpul ceasornicelor", se întâlnesc pe un acelaşi plan de esenţialitate a lor ca momente revelatoare ale unei *viziuni*. Durata proprie conştiinţei creatoare nu este deci un „dat imediat", ca în intuiţionismul lui Bergson, şi un flux continuu, nediferenţiat, ci o sumă de momente revelatoare, de „clipe creatoare".

Expresia aceasta e a lui Gaston Bachelard, care, în *l'intuition de l'instant*, făcând un concentrat proces bergsonismului, scrie: „Timpul nu se remarcă decât prin clipe; durata (...) nu e simţită decât prin clipe. Ea e o pulbere de clipe, mai bine spus, un grup de puncte pe care un *fenomen* de perspectivă le solidarizează în mod mai mult sau mai puţin strâns". Şi mai departe: „Îţi aminteşti că ai fost, nu-ţi aminteşti că ai durat"[9]. Fluxului monotoncontinuu al timpului exterior, conştiinţa creatoare îi opune *clipele* sale cu adevărat revelatoare, în care subiectul se descoperă în plenitudinea sa existenţială; „eterna reluare", *repetiţia* şi *începutul* actului de conştiinţă în asemenea momente izolate asigură totuşi sentimentul retrospectiv al unei anumite *durate interioare*. În acest sens vorbeşte criticul, în interviul la care ne-am mai referit, despre esenţială să „experienţă a paramneziei" ca fenomen ce reactualizează, unificând, anumite momente disparate ale timpului într-o temporalitate lăuntrică creatoare, „într-un timp ce nu pare să existe cu adevărat decât *în sine*". În *Introducerea* la volumul al treilea din *Studii despre timpul uman*, intuiţia bachelardiană a clipei e, la fel, considerată ca punct de plecare pentru mişcarea subiectivă de geneză a duratei: „Nu poţi... înţelege opera literară decât plasându-te în acel *nisus jormativus* prin care, pe măsură ce se dezvăluie în ochii cititorului, ea îi revelează felul cum trece de la instantaneism, adică de la

9 G. Bachelard, L'intuition de l'instant, Paris, Ed. Gonthier, 1966, p. 33.

suita detaşată a evenimentelor sensibile ce o constituie, la un temporalism structural, adică la coeziune graduală care surprinde diferitele părţi, le pune într-un raport pozitiv sau dialectic şi face să apară totodată constantele ideologice, stilistice şi secvenţele formale."[10]

Este de înţeles astfel de ce, pentru a ajunge la acea „conştiinţă de sine", la acea „posesiune de sine de care beneficiază fiecare în felul său, în anumite momente privilegiate", criticul va căuta să răspundă la un număr de întrebări capabile să-l orienteze spre un timp şi un spaţiu exemplare, cu valoare de model existenţial original. Acesta e sensul în care utilizează conceptul de *categorie*, atunci când încearcă definirea acelui *Cogito* al scriitorului (operei): ca act cu valoare categorială, acesta apare drept „principiul formal" conform căruia un subiect îşi ordonează (construieşte) propria conştiinţă de sine şi, prin intermediul ei, „conştiinţa lumii; principiu cu valoare de permanenţă, modelatoare, prezent în toate reluările actului de gândire. A răspunde, aşadar, la întrebări ce angajează categorialul în dimensiunile sale fundamentale e sarcina criticului: *cine sunt eu*? *când sunt eu*? *unde sunt eu*?

— Prima interogaţie este, evident, dependentă de celelalte: „a te cunoaşte înseamnă a te descoperi într-un moment întemeietor de durată". Adăugând şi studiul unui

Cogito cauzal sau categoria *numărului* şi a *relaţiei*, criticul îşi compune o serie de repere definitorii pentru itinerarul său către profunzimile subiectului.

Opera propriu-zis critică a lui Georges Poulet este de altfel dominată de studiul relaţiilor spaţio-temporale în opera unui scriitor. *Études sur le temps humain*, apoi Les *métamorphoses du cercle* şi *l'espace proustien* fac dovada acestui interes particular. Iar, în ultima vreme, o carte precum *Entre moi et moi* (éd. J. Corti, 1977) îmbogăţeşte căile de acces spre Copilo-ul operei cu aprofundarea a ceea ce criticul numeşte „marea activitate categorială a

10 Études sur le temps humain, III, Le point de départ, Paris, Editions du Rocher, 1977, p. 40.

conştiinţei de sine”. El procedează, cum se vede, la un studiu „tematic”, luând în considerare atitudini şi relaţii fundamentale definite în egală măsură pe baza unor texte cu caracter confesiv-meditativ ale autorilor interpretaţi şi pe baza unor fragmente revelatoare ale operei lor, evidenţiind „recurenţele”, „repetiţiile profunde”, o anumită unitate a elementelor figurative. Cu fiecare ocazie criticul sugerează astfel unitatea originală a perspectivei asupra lumii deschisă de o conştiinţă; critica literară capătă o nuanţă *filosofică*. Substanţialele introduceri cu caracter sintetic la *Studiile despre timpul uman* ori la *Metamorfozele cercului* atestă, printre altele, înclinaţia lui G. Poulet spre ceea ce el însuşi numea o a doua deschidere a criticii tematice, care, dincolo de revelarea unor „obsesii personale” capabile să evidenţieze un centru de gândire individual, „tinde să se confunde cu acea istorie a ideilor, a sentimentelor, a imaginaţiilor care ar trebui să fie întotdeauna adiacentă istoriei literaturii prin urmărirea a ceea ce se descoperă în diverse gândiri ca fiind principiul sau fondul lor comun”. 11 Criticul îşi mărturiseşte astfel afinităţile cu o altă direcţie a criticii germane, care i-a atras şi pe maeştrii şi confraţii săi Marcel Raymond şi Albert Béguin: acea *Geistesgeschichte* reprezentată în mod exemplar de un Friederich Gundolf, iar în spaţiul francez de un Paul Hazard; ne putem gândi însă şi la critica arhetipală profesată de un Gaston Bachelard.

În raport cu „noii critici” francezi, atât de deosebiţi între ei ca mod de apropiere faţă de opera literară, critica lui Poulet îşi circumscrie în felul acesta propriul spaţiu, având cu ei nume-[11]

roase puncte de incidenţă, dar şi tot atâtea elemente care îl particularizează. Autodefinindu-se în repetate rânduri drept *critică a conştiinţei*, ea pune, cum am văzut, accentul fundamental pe relaţia, în interiorul operei, dintre subiectivitatea creatoare – *Cogito-ul* scriitorului – şi *obiectele* sale; subiectul creator este însă o *conştiinţă*, mai limpede sau mai obscură, dar niciodată opacă, niciodată

11 Trois essais de mythologie romantique, p. 135.

asimilabilă inconştientului freudian. împotriva psihanalizei, ale cărei demersuri nu le acceptă, Poulet afirmă categoric că: „Fiecare om coincide în mod absolut cu conştiinţa sa.”[12]

În calitate de critic tematist („un critic tematist de nuanţă spiritualistă”) [13], autorul *Conştiinţei critice* nu poate neglija „formele” operei – ele se reduc însă la considerarea „reţelelor de imagini” şi neglijează aspectele propriu-zise de *limbaj*; în chiar perimetrul universului imaginar elementele figurative sunt privite, pe de altă parte, doar ca trepte către realitatea ultimă care trebuie să fie Cogito-ul operei. De aceea, o întreagă direcţie a criticii actuale care a profitat enorm de pe urma dezvoltării lingvisticii, îi rămâne străină. E un refuz, net, argumentat prin defectul major al acelei critici pe care îl numeşte în excesul de formalism şi eliminarea din discuţie a subiectului creator. Or, nimic nu e mai străin viziunii critice a lui Poulet decât funcţionarea în gol a „structurilor”, a unui limbaj autonom, dimpotrivă, el nu poate concepe literatura altfel decât în intimul ei raport cu o conştiinţă ce se descoperă pe sine, descoperind totodată, într-un mod original, universul. De aici, de exemplu, antipatia pentru critica unui Roland Barthes. În acelaşi timp e de la sine înţeles că fenomenologia critică a lui Poulet se situează la antipodul unei interpretări sociologice a literaturii, eludând în mod deliberat contingenţele social-istorice ale scrisului. Neglijarea determinărilor exterioare (se poate vorbi mai degrabă aici de ceea ce în gândirea fenomenologică s-a numit „relaţia intermonadică”, între universuri suficiente lor însele), este compensată de concentrarea tuturor forţelor spiritului către realitatea internă a operei. O realitate considerată în sine, de către o conştiinţă ce acceptă să renunţe la sine pentru a deveni organul prin care se face mai limpede auzită vocea operei.

---

12 v. interviul citat, p. 25.

13 v. E. Simion, Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian, Buc., Cartea Românească, 1978, p. 352.
S. Dubrovsky, op. cit., pp. 238. 248.

Asupra acestui punct, întrebările la care am mai făcut aluzie rămân în picioare. Adică: se păstrează oare acea voce a operei neschimbată de-a lungul succesivelor sale „ascultări" de către critică?

— Georges Poulet ar răspunde că acest lucru nu-l interesează, întrucât, indiferent faţă de o istorie a receptării literaturii, el a căutat un fel de model originar al „mesajului": ca să spunem aşa, el crede opera pe cuvânt, cu atât mai mult cu cât ea nu ascunde mistere de nedezlegat, nu spune decât ceea ce *vrea* să spună. În acelaşi sens, ne putem întreba în ce măsură conştiinţa critică poate sau nu să se „neantizeze", pentru a ceda locul conştiinţei operei. Cu alte cuvinte, *identificarea* poate fi oare cu adevărat completă?

— Majoritatea comentatorilor acestui aspect al criticii lui Poulet se îndoiesc. Un Serge Dubrovsky observă – şi pe drept cuvânt – că comunicarea criticului cu opera „nu e niciodată întreagă (nu există nici fuziune, nici identificare cu celălalt); ea admite grade de pătrundere şi de adevăr, după calitatea adeziunii mele, a deschiderii mele". Iar mai departe, referindu-se la calitatea imaginii critice despre operă: „În niciun moment, întâlnirea fericită a bunului «revelator» subiectiv şi a fiinţei obiectului său nu oferă un adevăr imuabil, care ar fi racine-ul sau mallarme-ul «definitivi», adevărul lui Pascal nu este, cum pare să spună Poulet. dat o dată pentru totdeauna; istoria nu e imobilă… adevărul lui Pascal e un adevăr *devenit*" *u*.

Criticul însuşi urmărind istoria relaţiei de identificare în secolul nostru, de la grupul de critici de la N.R. „F. la reprezentanţii „şcolii de la Geneva" ori la Maurice Blanchot, este conştient de existenţa în fapt a unor grade foarte diverse ale acestei relaţii şi de exercitarea ei la nivele, foarte diferite şi ele, ale operei. Asemenea diferenţe nu-l opresc însă să-şi exprime admiraţia faţă de profunzimea operelor critice luate în considerare. Iar în ceea ce priveşte propria aspiraţie a identificării totale, aceasta apare mai mult ca un ideal, dacă nu chiar ca o *utopie*. Cert este însă că, dispunând de o excepţională

capacitate de pătrundere, de o sensibilitate mereu cultivată, dublată de o întinsă şi profund asimilată cultură filosofică, Georges Poulet face deplin plauzibilă imaginea pe care o oferă despre acel *Cogito* al operelor cu care intră în contact. Dacă problema judecăţii de valoare iese din raza interesului său (cu toate că, bunăoară, nivelarea valorică a operelor e amendată la un G. Bachelard), analizele sale rămân exemplare. Iar dacă ne putem întreba cu privire la calitatea de adevăr „ultim" sau doar relativ al intimei geometrii în mişcare a operei, pe care ne-o propune, orice cititor al cărţilor sale nu poate să nu remarce coerenţa deplină a imaginii astfel construite, validitatea ei ca discurs ce se vrea cât mai aproape de sensurile fundamentale. E o calitate, deloc minoră, a unei critici prin excelenţă *creatoare*.

Nu lipsită de importanţă e şi obiecţia, prezentă şi la cercetătorii români ai acestei opere – R. Munteanu, E. Simion – relativă la pericolul uniformizării *Cogito*-urilor analizate, în absenţa atenţiei acordate *literalităţii* textului, nivelului său stilistic, structurilor materiale ale limbajului. Depăşirea aspectelor formale către „surprinderea unei subiectivităţi fără obiecte" nu ar însemna, în fond, o negare a specificului literaturii şi o ancorare (aproape un eşec) la un ţărm al ideilor generale, al meditaţiei valabile, de pildă, şi pentru filosofie? Un atare pericol este, desigur, real. Trebuie însă adăugat că, asemeni majorităţii demersurilor interpretative mai vechi sau mai noi, cel ilustrat de autorul *Studiilor despre timpul uman* este şi el doar parţial, reprezentând o opţiune particulară, un anume unghi de vedere ce nu-şi revendică atributul totalităţii. Ceea ce contează în ultimă instanţă este forţa de convingere a discursului critic, capacitatea sa de a propune şi construi o viziune *sui generis* asupra creaţiei, contribuind în felul acesta la perpetuarea adevăratelor valori ale spiritului.

Critica lui Georges Poulet rezistă unor astfel de exigenţe. Ea e expresia unor nobile aspiraţii umaniste, căutare pasionată a ceea ce, în literatură, poate depune

mărturie despre prezenţa omului creator. O carte precum *Conştiinţa critică* încearcă descifrarea unei asemenea căi de înţelegere în comuniunea dintre critică şi creaţie. Nu e singura posibilă şi, desigur, nici cea mai lipsită de slăbiciuni. Şi poate că orizontul spre care înaintează e menit să rămână, cum s-a spus, un fel de *fata morgana*, un fel de utopie. Însă prin aceasta el nu e mai puţin fertil, mai puţin incitant pentru spirit.

ION POP

INTRODUCERE

Actul lecturii (la care se reduce orice adevărată gândire critică) implică coincidenţa a doua conştiinţe: aceea a unui cititor şi aceea a unui autor.

Or, conjuncţia acestor două conştiinţe este tocmai ceea ce caracterizează, mai bine decât pe oricare alta, critica timpului nostru. Se vorbeşte adeseori despre ea. În anumite medii i se atribuie o funcţie pe care, până atunci, nici într-o epocă, nici în cea a lui Boileau, nici în cea a lui Sainte-Beuve, nici în cea a lui Brunetière, nu o mai îndeplinise decât pentru scurtă vreme sau întâmplător. E numită „noua critică”, aşa cum un anumit tip de roman e numit *noul* roman. Există noul roman al lui Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute sau Claude Simon. Tot aşa, există noua critică a lui Gaston Bachelard, Marcel Raymond, Maurice Blanchot, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard sau Jean Starobiński. De o parte ca şi de cealaltă, evenimentul literar constă în apariţia unui anumit grup alcătuit din personalităţi diferite ce manifestă un interes asemănător pentru probleme asemănătoare. În ceea ce-i priveşte pe criticii de mai sus, omogenitatea grupului rezultă dintr-o preocupare comună faţă de fenomenele conştiinţei. Fiecare dintre ei se străduieşte să retrăiască şi să regândească prin sine însuşi experienţele trăite şi ideile gândite de alte spirite. Această tendinţă nu este cu totul nouă. E uşor să i se descopere originile în romantismul european. Critica preromantică sau romantică a lui Bodmer sau a fraţilor Schlegel în Germania ar fi un astfel de exemplu; cea a lui Coleridge sau Hazlitt în Anglia, de

asemenea. Cel dintâi critic francez care a adoptat această metodă este Doamna de Staël. Critic la care mişcarea generoasă a gândirii admirative tinde să se pună imediat la unison cu gândirea admirată. Astfel încât, la fel ca în conversaţiile strălucite pe care Doamna de Staël le susţinea, zice-se, cu cei mai privilegiaţi dintre interlocutorii săi, are loc un schimb, sentimentele şi conceptele devin un fel de tezaur comun din care se pare că fiecare se împărtăşeşte şi a cărui strălucire acţionează cu aceeaşi splendoare la cea care laudă şi la cei care sunt lăudaţi. Fără îndoială că elogiile aduse de către Doamna de Staël riscă să ne apară fie veştede, fie naive; ele sunt însufleţite totuşi şi astăzi de un accent personal emoţionant şi just, ca şi cum criticul nu şi-ar îngădui să laude ceea ce descoperă în celălalt decât pentru că îl transferă în propria sa gândire şi îi trăieşte experienţa glorioasă ori profundă în propriul său spirit. Tocmai în această generozitate a transferului, în această spontaneitate a asumării constă valoarea criticii staëliene. Nu mai există decât o singură critică ce i s-ar putea asemui în Franţa secolului al XIX-lea. Iar această critică nu e cea a lui Sainte-Beuve, ci aceea a lui Baudelaire. Critica baudelaireană, atât în ceea ce priveşte literatura cât şi artele, îşi asumă invariabil identitatea lăuntrică a obiectelor pe care le analizează. Fără ipocrizie ca şi fără restricţie, ea devine fratele, seamănul celor de care ia cunoştinţă. Acesta e motivul pentru care primii doi critici despre care este vorba aici sunt Doamna de Staël şi Baudelaire. Ei sunt marii noştri precursori. Le vom consacra fiecăruia câte un capitol. Înainte de a vorbi totuşi despre ei, adică despre criticii de identificare cei mai autentici ai veacului lor, e poate necesar să spunem un cuvânt despre ceea ce considerăm drept o critică de identificare înşelătoare şi neautentică. O găsim la Sainte-Beuve şi la criticii impresionişti de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Iată cum se exprimă ea la Sainte-Beuve:

— „Încerc să dispar în personajul pe care îl

reproduc”. – încerc să-mi lipesc sufletul de al celorlalţi; mă desprind de mine; îi cuprind, încerc să le îmbrac veşmântul şi să devin egalul lor”.

Fără să manifeste aceeaşi simpatie ardentă ca şi critica Doamnei de Staël, critica beuviană pare deci să se prezinte, la rândul ei, ca un act de identificare dezinteresat şi săvârşit cu luciditate. Prin mimetismul stilului, prin simularea sentimentelor şi a gândurilor, ea se străduieşte să imite obiceiurile vieţii unui străin care devine un intim. Ea îşi însuşeşte ticurile şi viciile lui, se bucură de satisfacţiile şi de bucuriile sale, foloseşte obiectele mentale ce-i aparţin. Totuşi acest tip de experienţă, chiar după spusele celui care o practică, este discontinuu, comportând ezitări prefăcute sau voite, încurcarea pistelor, o cale de acces oblică şi, în cele din urmă, îndoielnică şi incompletă. Foarte adesea, încercând să găsească falia prin care să se introducă în acea interioritate din care e la început exclus, autorul lui *Amaury* dă mai mult târcoale sufletelor decât le pătrunde. Ceea ce spune despre locurile fizice poate s-o spună m şi mai mare măsură despre ţinuturile spirituale în inima cărora arde de nerăbdare să ajungă şi a căror intimitate nu-i este împărtăşită: „Mi-am petrecut o bună parte din zilele şi nopţile mele aţinându-mă pe lângă parcuri ca un hoţ şi jinduind gyneceele” 1. În altă parte va spune: „Am urmat, îndeaproape, în punctele lor principale, un anumit număr de existenţe”[14]. Critică însoţitoare, cu ocolişuri şi ambiguă, care-şi propune mai puţin scopul de a se deschide generos vieţii spirituale a celuilalt, cât de a pune stăpânire pe avantajele ei. Critică, aşadar, vădit adulteră, deoarece înlocuieşte, în toate activităţile sale, fiinţa imitată cu un imitator. „Grupul meu, spune întocmai Sainte-Beuve, grupul meu tainic e cel al adulterelor”. Sau: „Am trăit întotdeauna la alţii; mi-am căutat întotdeauna cuibul în sufletele lor…”[15].

Cuibul *meu* în sufletele *lor*: opoziţia celor două posesive, dezvăluie mai bine decât orice altă vocabulă

14 Id., p. 60.

15 Către D-na Juste Olivier, 20 august 1839.

interesul egoist urmărit de gândirea adulteră. Jinduirea bunului altuia constituie pentru ea punctul de plecare. Iar punctul de sosire nu e câtuşi de puţin o reacţie de simpatie, unificarea celor două conştiinţe. Este înlocuirea unei conştiinţe cu alta, instalarea celei dintâi în locurile unde domnea cea de-a doua şi de unde intrusul o izgoneşte. Criticul este cucul instalat în cuibul autorului.

Nu este vorba, aşadar, în acest caz, de o relaţie veritabilă între două conştiinţe. Conştiinţa beuviană îşi urmăreşte propriile sale scopuri prin intermediul unor obiecte mentale care nu sunt decât ocazia de a-şi lua o revanşă. Aşa cum mărturiseşte el însuşi, Sainte-Beuve se dă cu împrumut dar nu se dăruieşte. Nimic mai solitar, mai închis în sine decât această operă critică în care autorul pretinde totuşi că se metamorfozează într-o infinitate de suflete diferite.

Nu fără analogie cu egoismul beuvian, să luăm acum impresionismul critic dominant, cu o jumătate de veac mai târziu, prin Lemaître, France, Faguet, în anii 1880 – 1914.

Iată un text de Jules Lemaître în care această tendinţă se distinge cu foarte multă limpezime. Răsfrângere în apă, o gândire pare că se oglindeşte aici într-alta: Am recitit de curând, aproape fără nicio întrerupere, la ţară, lipit de pământul matern, sub un cer moleşitor şi ameninţat de furtună, cele şase volume ale lui Pierre Loti. În clipa în care întorc ultima pagină, mă simt beat de-a binelea. Sunt plin de readucerea aminte încântătoare şi tristă a unui număr uimitor de senzaţii foarte profunde, iar inima mi-e grea de o înduioşare universală şi nelămurită[16].

Citind aceste rânduri, remarci imediat cu câtă uşurinţă se lasă autorul înduioşat de îndoitele farmece ale unei lecturi complice şi ale unei reverii simpatizante. După propria-i mărturisire, el cedează fără rezistenţă impresiilor ce-i vin din afară. De la o conştiinţă la cealaltă trec o mulţime de senzaţii calificate drept „foarte profunde”, cu docilitatea lichidelor alunecând în tubul care leagă două

16 Les Contemporains, III, p. 91.

vase comunicante. Mai mult, criticul consimte să experimenteze pentru el însuşi emoţiile care-i sunt transmise în felul acesta. Beţia despre care vorbeşte nu e o beţie percepută în celălalt, e o beţie resimţită în el însuşi, el trăieşte emoţia în loc să o constate. Dar cine nu observă că, în ciuda mimetismului său afectiv, criticul joacă aici un fel de comedie? Beţia lui e pe jumătate sinceră, pe jumătate falsă. Evident, el nu e de bună credinţă. El ironizează. Această ironie se manifestă din momentul în care intră în legătură cu cel pe care-l critică, şi e uşor de prevăzut că ea va continua până în clipa când va hotărî să nu se mai ocupe de el. E vorba deci de un ton general, de un fel de relaţie constantă. De la un capăt la altul al studiului care îi este consacrat, autorul luat în râs este exact în situaţia omului în vederile căruia cutare făcător de glume proaste se preface că intră pentru a-şi bate joc şi mai mult de sentimentele pe care îl incită să le etaleze. Ecranul pe care ironia îl înalţă între conştiinţa criticului şi conştiinţa celui criticat nu se ridică nicio secundă. Totul se petrece ca şi cum, cu ajutorul simpatiei cu care se făleşte că îmbrăţişează sentimentele celuilalt, criticul ar profita de ea pentru a deveni conştient în mod egoist de caracterul „rezonabil” al sentimentelor sale proprii. Îngăduinţa cu care consimte la năsăbuitele reverii ale altcuiva nu serveşte decât să scoată şi mai bine în relief refuzul tacit pe care înţelepciunea sa îl opune ispitei lipsei de judecată.

Aceasta este linia de conduită urmată de obicei, acum vreo şaptezeci de ani, de către reprezentanţii şcolii critice care atunci era cea mai de vază la Paris, şcoala impresionistă. Jules Lemaître, Anatole France şi, până la un punct, Emile Faguet nu aveau alt scop, aplecându-se cu indulgenţă asupra operelor literare, decât de a le acorda o adeziune factice, pe care se grăbeau apoi deîndată să le-o retragă. La urma urmelor, pentru ei literatura reprezenta ocazia de a ieşi o clipă din ei înşişi, de a face câţiva paşi în sufletul celuilalt, însă fără a se îndepărta de linia de margine şi fiind mereu gata să revină în grabă la deprinderile lor de a fi şi de a gândi; asemănători în

această privinţă cu acele femeiuşti care adoră să se joace cu focul, cu condiţia ca acest fapt să nu aibă nicio urmare. A citi însemna să consimţi la câţiva fiori, să visezi câteva plăceri, iar apoi să revii la bunul tău simţ. Acesta e tratamentul alternat, alcătuit dintr-o prefăcută docilitate şi o promptă revenire, pe care critica secolului al XIX-lea şi începutului de secol XX l-a aplicat în mai multe rânduri majorităţii marilor scriitori ai epocilor lor. Adevărata critică nu e, aşadar, nici cea a lui Sainte-Beuve, nici a lui Lemaître. Este cea a câtorva izolaţi precum Doamna de Staël şi, mai mult încă, precum Baudelaire.

DOAMNA DE STAËL

I

În 1788, când ajunge la vârsta majoratului, Doamna de Staël scoate o cărticică intitulată *Lettres sur les écrits et le caractère de Jean-Jacques Rousseau* (*Scrisori despre scrierile şi firea lui J.-J.R.*). În prefaţa primei ediţii, ea scrie rândurile de mai jos, atât de importante şi de bogate în semnificaţie, încât tot ceea ce am putea spune despre critica staëliană şi, la drept vorbind, despre ansamblul criticii literare europene pe punctul de a se dezvolta la acea epocă, nu poate fi decât un comentariu asupra conţinutului lor şi o meditaţie asupra sensului pe care îl înfăţişează:

Nu s-a făcut încă un elogiu al lui Rousseau: am simţit nevoia să-mi văd exprimată admiraţia. Aş fi dorit fără îndoială ca un altul să fi zugrăvit ceea ce simt eu; însă am încercat o oarecare plăcere evocându-mi mie însămi amintirea şi impresia entuziasmului meu.1

„Am simţit nevoia să-mi văd exprimată admiraţia…” Primul act critic al Doamnei de Staël este deci un act de admiraţie. Ce e însă admiraţia dacă nu o cunoaştere, dar o cunoaştere susţinută, luminată şi chiar dirijată de o emoţie? Act de cunoaştere, dar trăgându-şi forţa şi găsindu-şi izvorul într-o experienţă intimă ce se confundă cu pura simţire. Pe scurt, ceea ce se afirmă în această primă frază este că în materie de cunoaştere critică totul depinde de un sentiment care precede şi revelează, şi care

nu se deosebeşte de eul însuşi ca putere simţitoare şi admiratoare. Eu, cel care simt, eu, cel care admir, găsesc în mine resursa de a transforma acest sentiment în cunoaştere. Astfel că ceea ce apare în primul rând, chiar în prima pagină a operei Doamnei de Staël, e ceea ce putem numi un *Cogito* critic. Nu: eu judec deci exist, căci nu e vorba aici, la niciun nivel, de o judecată raţională; ci: admir, deci exist, adică mă descopăr în sentimentul de admiraţie pe care îl încerc; mă dezvălui mie însumi într-o emoţie care, izvorâtă din mine, se inspiră din celălalt şi se avântă spre celălalt. În această mişcare se află simultan egoismul celui care se absoarbe în ceea ce resimte şi dezinteresarea celui care se lasă purtat afară din sine de natura particulară, esenţialmente altruistă, a acestui sentiment. Aceasta este prima experienţă a criticii staëliene, critică ce e în acelaşi timp cea mai egoistă şi cea mai dezinteresată, care e ¡cunoaştere exaltată de sine însuşi, cu ajutorul mişcării pasionate ce îl face pe acest eu să se unească cu eul unui străin. Critica Doamnei de Staël nu este deci nimic altceva decât o participare prin geniul critic la fiinţa genială a celuilalt. Ea se întemeiază pe o asemănare cel puţin potenţială între fiinţa care eşti şi fiinţa pe care o admiri. „După geniu, va scrie Doamna de Staël în *De l'Allemagne* (*Despre Germania*), ceea ce-i seamănă cel mai mult este puterea de a-l cunoaşte şi admira". 2

Cunoaşterea admirativă sau entuziastă începe deci printr-un act de adeziune. Nu e oare acesta faptul ce se găseşte la temelia oricărei lecturi generoase, a oricărei înţelegeri autentice a literaturii? A citi nu înseamnă oare a înţelege simţind, iubind, a înţelege pentru că iubeşti? „Lucrările spiritului, scrie Doamna de Staël, nu par multor scriitori decât o ocupaţie aproape mecanică... Asemenea oameni ştiu oare de ce speranţă te simţi pătruns atunci când crezi că dezvălui prin darul elocvenţei un adevăr profund, un adevăr care *formează o legătură generoasă între noi şi toate sufletele aflate în simpatie cu al nostru*?" 3 Fără îndoială, ceea ce vrea să exprime Doamna de Staël este felul de comunicare simpatizantă pe care îl stabileşte

între ea şi public elocvenţa sa, forţa sa persuasivă de scriitor. Însă publicul e un public cititor, alcătuit din spirite nu diferite de Doamna de Staël însăşi, spirite deschise, receptive, în gândirea cărora trece, ca să-şi prelungească aici murmurul, fluxul gândirii prime şi creatoare. Într-un cuvânt, Doamna de Staël cititoarea nu se deosebeşte de Doamna de Staël poeta, romanciera, eseista. Când la originea, când la sfârşitul curentului de viaţă spiritual, ea se descoperă legată prin simpatie de alte simpatii. Experienţa literară, aşa cum se manifestă în suita de emoţii şi de reflecţii pe care o generează din aproape în aproape, e un fenomen de transmisiune şi, mai mult, de identificare. Graţie simpatiei pe care o inspiră sau o degajă opera literară, anumite idei, anumite sentimente, anumite moduri de a fi se propagă în fiinţe. Critica este un act de conştientizare a acestei minunate extensiuni şi unificări.

Urmărind mitul lui Rousseau (şi al lui Julie), Doamna de Staël visează o stare de transparenţă reciprocă, în care fiinţele, soţi, prieteni, amanţi, autori, cititori, s-ar bucura de posesiunea simultană a sufletelor lor comunicând între ele prin acţiunea dragostei. Fericirea apare atunci când, „încrezându-se mutual în sentimentele lor reciproce”, fiinţele simpatizante „gustă tihna pe care o dă certitudinea şi farmecul afecţiunilor”[17][18]. Pasiunea staëliană nu închipuie o altă fericire, nu caută altă plăcere, nu formulează altă exigenţă. E adevărat că această exigenţă riscă foarte repede să devină imensă, astfel încât aventura pasională, oricare ar fi ea, se termină cu siguranţă la Doamna de Staël printr-o catastrofă ontologică. Aventură care, într-un alt domeniu, cel al criticii literare, se poate perpetua însă fără primejdie. În materie de literatură, de filosofie şi de artă, starea de admiraţie nu se încheie niciodată printr-un eşec, adică printr-o antipatie. E o intrigă de iubire ce nu poate lua o întorsătură proastă, o identificare pasionată cu celălalt, iar celălalt nu i se poate sustrage prin infidelitate ori prin fugă. Unirea sufletelor

17 De l’Allemagne, Didot, II, p. 255.

18 De l’influence des passions, Didot, I, p. 152.

prin literatură e comparabilă cu o căsătorie fericită.

II

Totuşi, această identificare este oare atât de totală pe cât pare la prima vedere? întreg geniul critic constă oare în a te lăsa absorbit prin simpatie în gândirea geniului creator, tot aşa cum geniul creator constă în puterea simpatizantă cu care se răspândeşte în gândirea cititorului său? Iar, pe de altă parte, uniunea criticului şi a creatorului este atât de inalterabilă cum pare la prima vedere? Aici Doamna de Staël este mai puţin sigură, experienţa ei de femeie şi de scriitor îi sugerează răspunsuri contradictorii. Ea îşi leagă credinţa când de o uniune imuabilă, când, în ciuda chiar a incertitudinilor şi a suferinţelor pe care le presupune un asemenea soi de relaţii, tinde să creadă că, la urma urmelor, cea mai bogată, cea mai profundă înţelegere între fiinţe depinde poate de o identificare progresivă şi discontinuă, făcută dintr-o serie de separaţii şi de reluări, de treziri întretăiate de uitări, destul de asemănătoare, în domeniul relaţiilor literare sau pur spirituale, cu vicisitudinile vieţii afective din cel al relaţiilor de dragoste.

Poate că într-adevăr nu există, gândeşte ea, o înţelegere profundă în absenţa revelaţiilor pe care ni le aduce, cu privire la legăturile ce ne ataşează de o fiinţă iubită, experienţa privaţiunii. A te identifica cu un altul nu înseamnă totul. E poate punctul culminant al fericirii, nu e însă punctul cel mai înalt ori cel mai profund la care putem ajunge în cunoaşterea acestei fiinţe ori a noastră înşine în raport cu această fiinţă. În cele din urmă, cunoaşterea depinde tot atât de o separaţie cât de o unire. Separaţie a cărei sfâşiere e resimţită de către Doamna de Staël cu o intensitate excepţională, având ca efect creşterea prodigioasă nu numai a capacităţii sale de a suferi, ci şi a celei de a-şi *gândi* propria suferinţă. Combinarea, la ea, a unui „spirit care judecă” cu o „inimă care suferă” are fără doar şi poate ca efect – o ştim din toate scrierile sale, dar mai ales din scrisorile sale de dragoste – sporirea deopotrivă a durerii şi a sentimentului acesteia. Mintea sa

nu poate concepe un refuz, o tăcere, o absenţă, „fără să se îndrepte, cum spune ea, spre culmea nefericirii”[19]. Se pare că la această fiinţă atât de nefiresc înzestrată pentru a resimţi frământările vieţii afective, reflecţia nu se adaugă decât pentru a face şi mai insuportabilă povara neliniştii ori a mâhnirii. Totuşi, la capătul durerii duse la culme de către exerciţiul inteligenţei, se poate întâmpla ca sufletul îndurerat să ajungă într-o zonă de reculegere. „Când nefericirea e irevocabilă, scrie autoarea *Zuimei*, sufletul regăseşte un fel de sânge rece care îţi îngăduie să gândeşti fără a înceta să suferi”. Cu toate acestea, detaşarea privirii observatoare, judecata îndreptată asupra ta ca asupra unui străin, distanţa pe care actul de a te vedea o instaurează între partea suferindă şi partea gânditoare a aceluiaşi suflet, pot avea drept rezultat, mai mult decât o liniştire, punerea în mişcare a unei puteri de aprofundare. „Poezia melancolică, scrie Doamna de Staël, este poezia cea mai de acord cu filosofia. Tristeţea te face să pătrunzi cu mult mai adânc în firea şi destinul omului decât orice altă stare a sufletului.”[20] Dacă Doamna de Staël va fi unul dintre primele spirite din Europa care au gustat şi au făcut să fie gustată cum trebuie o anumită poezie a melancoliei, e pentru că va şti că un suflet care îşi ia ca obiect al viziunii şi al pasiunii spectacolul propriei sale tristeţi, se transformă într-o vastă cutie de rezonanţă în care toate experienţele dureroase îndurate în cursul aceleiaşi vieţi încep să vibreze la unison. Fiinţa ce devine conştientă de durerea sa, de *durerile* sale, devine în acelaşi timp conştientă de profunzimea de durată, de-a lungul căreia durerile sale, eşalonate, ca să spunem aşa, pe epoci, formează un lanţ ce face corp comun cu existenţa şi cu destinul. „Printr-un fel de abstragere a cărei bucurie e totuşi reală, te ridici la oarecare distanţă de tine însuţi pentru a te privi gândind şi trăind”. 9 În anumite momente de detaşare se realizează deci un fel de uniune la distanţă, între, pe de o parte, numeroasele momente dureroase între

19 Scrisoare către Narbonne din 13 iulie 1793.

20 De la littérature, Didot, I, p. 253.

care pasiunea aleargă de la unul la altul ca un torent ce cade din piatră în piatră sa, pe de altă parte, un anumit mod meditativ de a te contempla pe întreg câmpul trăirii. A adăuga fiecare dintre aceste momente izolate la ansamblul astfel perceput, iată poate actul suprem (înainte de sinuciderea sa, cea a Zulmei), iată, în orice caz, actul suprem conştient, pe care îl poate săvârşi numai o inteligenţă intervenind într-un târziu, marginal şi la mari intervale, pentru a cuprinde cu o aceeaşi privire retrospectivă o pluralitate de experienţe, dintre care fiecare forma, în momentul în care avea loc, un fel de fâşie desprinsă de durată. Cunoaşterea de noi înşine, aşa cum ne-o oferă fie reflecţia noastră personală, fie acea reflecţie mai generală pe care ne-o transmite literatura, nu are deci ca efect, făcând din noi, în propriii noştri ochi, un obiect de studiu îndepărtat, reducerea noastră la abstracţie şi lipsă de însemnătate. E dimpotrivă un fel de unitate în separaţie, între un suflet mereu supus emoţiilor celor mai imediate şi o gândire mereu susceptibilă de a se distanţa.

Nu cumva aici, în acest loc precis în care caracterul imediat al experienţei sensibile şi cel mediat al gândirii se întâlnesc, se situează în cele din urmă activitatea critică a Doamnei de Staël? Căci ceea ce e valabil pentru cunoaşterea de sine e valabil deopotrivă, şi în acelaşi mod, pentru cunoaşterea celuilalt. A înţelege o gândire îndrăgită, o operă admirată cu pasiune, nu înseamnă doar a adera la fiecare dintre fluctuaţiile succesive pe care aceste opere şi aceste gândiri le comportă, înseamnă a face să apară în propria ta gândire această multiplicitate fluctuantă ca un ansamblu căruia trebuie să-i percepi unitatea. Unitate dublă, deoarece ea e în acelaşi timp cea a conştiinţei străine care s-a deschis conştiinţei noastre, atunci când a noastră s-a scufundat în ea, şi cea a conştiinţei noastre, absorbită de diferitele impresii provocate în noi de această scufundare în celălalt. A înţelege un romancier, un poet, un artist, un filosof, înseamnă a pune în legătură cu eul nostru de astăzi, care le reţine în memoria sa, în primul rând experienţele trăite

de un altul şi comunicate nouă de către el şi, în al doilea rând, experienţele paralele pe care comunicarea lor le-a putut provoca ori evoca rând pe rând în noi. Pe scurt, pentru a cunoaşte un autor, nu e suficient să-i cunoaştem, ci mai trebuie, ca să spunem aşa, să *ne* cunoaştem sau să *ne* recunoaştem în el; trebuie să regăsim, etapă cu etapă, totalitatea emoţiilor prin care ne-a făcut să trecem. Cunoaşterea unui scriitor nu se mărgineşte la un act izolat de admiraţie. El constă în redescoperirea, prin amintire, a suitei de emoţii diverse depuse în noi de lecturile din trecut.

Să reamintim textul citat la începutul acestui studiu. Doamna de Staël, în momentul în care se pregăteşte să scrie despre Rousseau, insistă asupra plăcerii pe care o încearcă „reevocând pentru mine însămi, zice ea, amintirea şi impresia entuziasmului meu”.

Entuziasm odinioară încercat şi apoi regăsit – în felul acesta actul critic staëlian se completează şi se adânceşte. Nu există gândire cu adevărat critică fără intervenţia însufleţitoare a amintirii. O amintire asemănătoare, printr-o anumită latură, privirii dureros lucide pe care o aruncă asupra fericirii lor trecute îndrăgostiţii părăsiţi. Însă cu deosebirea că aici privirea nu mai constată o privaţiune, ci, dimpotrivă, o resurecţie. Ca să folosim cuvintele lui Proust, ceea ce se săvârşeşte în domeniul înţelegerii cri tice la Doamna de Staël este o identificare între două impresii, una trecută, cealaltă prezentă, deci între două momente ale timpului. Actul critic nu e o licărire instantanee şi de îndată stinsă. E un entuziasm ce se reaprinde, o admiraţie care devine mai inteligibilă repetându-se.

De la conştiinţa critică la opera admirată se deschide, aşadar, o primă perspectivă, care e, după cum se vede, de natură temporală. Eu, cititor sau critic, disting în memoria *mea*, în diferite momente ale aceleiaşi durate trăite, sentimentul meu de admiraţie. Mă percep pe mine însumi, oarecum istoriceşte, în cultul meu pentru ceea ce admir. Iată însă că alături de această primă perspectivă se distinge o a doua, nu mai puţin temporală decât cea dintâi.

Eu nu sunt numai cineva care se percepe în timp în conştiinţa pe care o are despre cutare sau cutare operă, eu sunt şi cel care surprinde opera ca expresie a conştiinţei unei alte fiinţe, drumeţind ca şi mine prin timp. În *Lettres sur Rousseau* (*Scrisori despre Rousseau*) există un pasaj şi mai important decât cel citat, în care obiectul particular descris de Doamna de Staël e însăşi conştiinţa lui Rousseau în clipa în care se aprofundează sub acţiunea memoriei. Anumite arii naţionale, spune Doamna de Staël, au puterea de a reaminti celui ce le aude cântate însuşi sufletul tinereţii sale. Acesta e cazul lui Rousseau. În aceste reminiscenţe reproduse de către critic, Jean-Jacques e deci acela care are mai întâi cuvântul, însă mai apoi, cea care se lasă în voia cuvintelor şi a amintirii e Germaine de Staël. Să ascultăm pasajul:

Cât de puternic evocă muzica aducerile aminte! Cum n-o mai poţi despărţi de ele! Care om, înconjurat de patimile vieţii, ar putea să asculte fără emoţie aria care, în copilăria-i liniştită, îi însufleţea dansurile şi jocurile! Ce femeie, atunci când vremea i-a veştejit frumuseţea, poate asculta fără să verse lacrimi, romanţa pe care iubitul i-o cânta odinioară! Melodia acestei romanţe, chiar mai mult decât cuvintele ei, îi readuce în inimă trăirile tinereţii... (Muzica) redă o clipă plăcerile pe care le evocă; e mai degrabă un fel de a simţi decât de a-ţi aduce aminte.10

Câte perspective suprapuse se discern printre aceste rânduri! Câte amintiri ale lui Germaine întrezărindu-se prin cele ale lui Jean-Jacques! Două existenţe se întâlnesc, îşi pun cap la cap experienţele, ca pentru a prelungi dimensiunea timpului trăit. Este vorba de un nou mod de a citi. Judecata externă asupra unei opere obiective e înlocuită cu participarea la mişcarea pur subiectivă pe care această operă o revelează şi comunică; însă această participare nu e o dispariţie în operă, ea e o reîncepere a acesteia în afara ei. Apare ceva suplimentar, ceva care fără intervenţia criticului n-ar fi fost poate perceput, şi care nu e perceput decât pentru că, la distanţă, criticul îi primeşte ecoul. Doamna de Staël e poate primul critic care a avut

această idee mare şi nouă despre literatură, că scopul ei este revelarea omului lăuntric, şi că a-l revela înseamnă a-l face să reapară, în conştiinţa într-adevăr critică, cu înseşi trăsăturile sale proprii, în profunzimea trecutului său. O literatură fără trecut, fără amintiri, nu este, în ochii Doamnei de Staël, o adevărată literatură; sau, cel puţin, e o literatură insuficientă, ce nu poate mulţumi, spune ea, nici sufletul unui locuitor din Nord, niciun suflet modern. Cele două faimoase distincţii introduse în cartea sa *De la littérature* (*Despre literatură*) nu au alt obiect decât să ne arate că, spre deosebire de literaturile clasice sau mediteraneene, poezia septentrională şi literatura modernă sunt pătrunse de trecut. Acest din urmă sentiment, prin contradistincţie faţă de geniul grec, care e clasic, se descoperă la romani, care sunt totuşi şi ei oameni ai Sudului: „Dragostea pentru viaţa la ţară, care a inspirat atâtea versuri frumoase, primeşte la romani un alt caracter decât la greci… Reflecţii morale însoţesc poezia lor descriptivă; crezi că *descoperi regrete şi aduceri aminte* în tot ceea ce poeţii scriau atunci; şi, fără îndoială, din această cauză *trezesc* ei mai mult decât grecii o impresie sensibilă în sufletul nostru. Grecii trăiau în viitor, iar romanilor le plăcea, ca şi nouă, să-şi *îndrepte privirile spre trecut*” u. Doamna de Staël va mai spune: „Grecii îi cinsteau pe cei morţi;…însă melancolia, regretele sensibile şi durabile nu sunt deloc în firea lor; îndelungile aduceri aminte sălăşluiesc în inima femeilor”[21].

O literatură modernă, alcătuită înainte de toate din „îndelungi aduceri aminte”, iată ce descoperă şi recomandă acest critic atât de feminin. Dar amintirea despre care e vorba aici este de un soi aparte, e o amintire afectivă. Ca în exemplul lui Proust şi al faimoasei sale madelene, cazul brebenocului la Jean-Jacques şi al ariei muzicale la Doamna de Staël sunt nişte pure reînvieri ale emoţiei. Afectivitatea regăsită restituie trecutul pierdut, existenţa pierdută. Or, pentru Doamna de Staël, orice emoţie e contagioasă şi trezeşte în celălalt o emoţie

21 Id., p. 212.

asemănătoare. Ca să încerci o emoţie resimţită odinioară, nu e nevoie să fii persoana care a resimţit-o odinioară, emoţia criticului e o autentică reînviere a emoţiei autorului criticat. Pretutindeni Doamna de Staël insistă asupra acestei comunicări a amintirii: „Iubeşti astfel de lucrări, spune ea, pentru că ele răspund unor dureri, unor amintiri ce dispun de noi înşine fără ştirea noastră”[22]. Iar în altă parte: „În pustiurile exilului, în fundul închisorilor, în ajunul pieirii, cutare pagină a unui autor sensibil a înălţat poate un suflet abătut: eu care o citesc, eu, pe care aceasta îl mişcă, cred că mai regăsesc urma câtorva lacrimi; şi, prin intermediul unor emoţii asemănătoare, mă aflu oarecum în legătură cu cei a căror soartă o deplâng atât de adânc”[23]. Se vede limpede că pentru Doamna de Staël critica literară e tocmai reluarea de către o conştiinţă secundă a unei experienţe sensibile deja trăite de o conştiinţă primă. Critica are ca misiune expresă de „a face să retrăiască geniul creator”[24].

Şi totuşi, în clipa când apare această concluzie, îţi vine în minte o obiecţie pe care trebuie s-o iei în considerare. Dacă actul critic nu constă decât în reînvierea părţii emoţionale a unei opere, prin ce s-ar deosebi el de această operă şi care i-ar fi utilitatea? Din acest punct de vedere, critica s-ar mărgini atunci să fie ecoul unei emoţii anterioare. Şi ea n-ar putea fi nimic altceva. Căci repetiţia nu are ca efect alterarea naturii emoţiei repetate. Ori de câte ori reapare, avem de-a face cu aceeaşi tresărire de forţă pasională ce se manifestă în aceleaşi condiţii de actualitate. De aceea critica staëliană, impregnată cum este de emoţii retrăite, ar risca să fie pur şi simplu o reiterare, după un interval, dacă n-ar fi, pe de altă parte, şi o conştiinţă a acestui interval şi, prin urmare, o reflecţie asupra timpului trăit. Pe de o parte, ea pare a se abandona fără împotrivire puterii de reduplicare ce se degajă din orice experienţă afectivă, iar pe de altă parte, e o

22 fri n

23 Id.’ ed. Colbum, I, p. 57.

24 De l’Allemagne, Didot, II, p. 159.

meditaţie asupra profunzimii de existenţă pe care o dezvăluie unei conştiinţe legătura între două emoţii identice percepute la o mare distanţă de timp una de alta. Emoţie şi reflecţie, iată în rezumat ceea ce se regăseşte întotdeauna inextricabil contopit în critica Doamnei de Staël ca şi în restul operei sale. Nu e ea oare, într-adevăr, cea care, într-un text celebru, declară că „contopeşte afecţiunile sufletului său cu ideile generale şi că nu-şi poate despărţi ideile de sentimente” 16?

BAUDELAIRE

I

E cunoscută fraza lui Balzac care descrie cum se identifica el cu trecătorii de pe stradă: „Auzindu-i pe aceşti oameni, puteam să-mi însuşesc viaţa lor, le simţeam zdrenţele pe spate, mergeam cu picioarele în pantofii lor găuriţi; dorinţele lor, nevoile lor, totul trecea în sufletul meu, ori sufletul meu trecea într-al lor” 1.

Această experienţă pare a fi specială la romancier şi îndeosebi la un romancier de tipul lui Balzac. Romancierul are nevoie de personaje. Neputând să le ia pe toate din imaginaţia sa, el le caută în afară. Notează gesturi, expresii corporale, feluri de a vorbi şi de a se comporta. La el mai trebuie să pătrundă în suflete. Un romancier ca Balzac îşi înfăţişează personajul când din exterior, când situându-se în interiorul acestuia. Se poate spune chiar că circulă de la unul la altul. Exteriorul este pentru el un mijloc de a-şi deschide lăuntrul. Dacă romancierul se plimbă prin mulţime, e pentru a intra în viaţa indivizilor care alcătuiesc această mulţime. A le îmbrăţişa viaţa înseamnă a te identifica cu existenţa lor lăuntrică.

Or, în ochii lui Baudelaire, acest demers identificant al romancierului este şi acel al pictorului şi al poetului. Un pictor precum Constantin Guys „îmbrăţişează mulţimea” prin vocaţie, prin profesie. La fel se întâmplă cu poetul.

Iată cum descrie Baudelaire această identificare poetică în poemul în proză *Les foules* (*Mulţimile*):

Poetul se bucură de incomparabilul privilegiu de a putea, după plac, *să fie el însuşi şi celălalt*. Ca acele suflete

rătăcitoare care caută un trup, *el intră, când vrea în personajul fiecăruia*...

Hoinarul singuratic şi visător trăieşte o beţie aparte din această comuniune universală. Cel care *îmbrăţişează* cu uşurinţă mulţimea cunoaşte anumite bucurii febrile de care vor fi veşnic lipsiţi egoistul, încuiat ca un cufăr, şi leneşul zăvorât ca o moluscă. El îşi însuşeşte toate profesiunile, toate bucuriile şi toate nenorocirile pe care i le prezintă împrejurările.[25]

Asemănarea cu fraza lui Balzac citată mai sus este izbitoare. Pentru Baudelaire, ca şi pentru Balzac, între mulţime şi romancier sau poet se creează o legătură de unire. Şi unul şi celălalt *îmbrăţişează* mulţimea. Baudelaire merge până acolo încât vorbeşte despre o „comuniune universală”[26]. Sentimentul despre care vorbeşte el aici n-ar trebui totuşi luat drept capacitate de a se lăsa absorbit de sentimentul colectiv pe care îl încearcă mulţimea. Aceasta ar însemna să confundăm gândirea lui Baudelaire cu cea a unui Rousseau, de exemplu, ori a unui Zola. Pentru Rousseau nimic nu e mai emoţionant decât să te simţi în comuniune cu fiinţele care participă la o sărbătoare publică. O minunată transparenţă se stabileşte între gândiri. Toate se reflectă şi îşi răspund. La fel, ceea ce Zola redă în mod admirabil, sunt emoţiile simple şi puternice trăite în comun de cei ce fac parte dintr-o mulţime. Însă gândirea lui Baudelaire nu caută deloc să practice una sau cealaltă dintre aceste două forme de uniune. Ea tinde să se identifice nu cu mulţimea, ci cu gândirea altor indivizi situaţi în mulţime. Oricât de numeroase ar fi aceste identificări, ele nu constituie o uniune cu gândirea generală a masei. Să discernem aici o uniune de la persoană la persoană, şi nu a unei persoane cu un tot. Dacă ea tinde să cuprindă din ce în ce mai multă lume, aceasta se întâmplă datorită posibilităţii pe care poetul o posedă de a merge, ca să spunem aşa, din gândire individuală în gândire individuală. E limpede că ceea ce

25 Les foules, p. 244.

26 Id.

caută el nu e câtuşi de puţin să dispară în mulţime, ci să experimenteze în varietatea ei pluralitatea gândirilor umane.

Orice identificare se face deci de la om la om, de la inferioritate la interioritate. Orice identificare rămâne individuală. Ca să ajungi să o realizezi, trebuie satisfăcute, spune Baudelaire, două condiţii: „Să nu fii la tine, şi totuşi să te simţi pretutindeni acasă”[27]. Într-un poem în proză, *Les tentations* (*Ispitele*), Baudelaire îl face să vorbească în aceşti termeni pe zeul mitologic: „Vei cunoaşte plăcerea, necontenit crescândă, de *a ieşi din tine însuţi* pentru a te uita în celălalt…”[28]. Există deci în mişcarea de identificare două părţi distincte: ieşirea din sine şi intrarea într-un alt „sine”. Să nu ne oprim mai mult decât trebuie la primul *timp* al acestui demers. Să atragem totuşi atenţia asupra faptului că Baudelaire e o fiinţă obsedată de conştiinţa de sine. Jocul de oglinzi în care imaginea pe care o înfăţişezi despre tine însuţi ţie însuţi e multiplicată până la ameţeală, îi apare drept un exerciţiu funest şi diabolic. Conştiinţa de sine e o „conştiinţă în rău”[29]. E de înţeles, aşadar, că identificarea cu gândirea altuia îi apare, invers, drept ruptură a cercului infernal şi act de eliberare. Dacă poetul se plimbă prin mulţime e pentru a scăpa, în contact cu gândurile emanate de mulţime, de conştiinţa de sine care îl obsedează. Acestei prime observaţii ar trebui poate să i se adauge aceea că uitarea de sine are, în ochii lui Baudelaire, o valoare deopotrivă morală şi terapeutică. Experienţa gândirii celuilalt nu-şi poate avea pentru el însemnătatea plenară decât dacă e precedată şi pregătită de o lepădare de sine nu deosebită de cea căreia misticii îi dau numele de dezapropiere. Numai uitarea de sine îngăduie unirea cu celălalt. Numai actul mental prin care spiritul face în el loc liber permite acea singulară invazie de sine prin care se umple golul său lăuntric.

Am putea compara identificarea poetică cu cea care

27 Le peintre de la vie moderne, p. 1160.

28 Les Tentations, p. 260.

29 L’Irrémédiable, p. 76.

are loc în dragoste. Însă Baudelaire nu are încredere în această identificare adesea mai mult iluzorie decât reală. Un poem – *Les yeux des pauvres* (*Ochii săracilor*) – are ca obiect de a arăta că gândirea „este incomunicabilă, chiar (citiţi *chiar* şi *mai ales*) între nişte oameni care se iubesc”[30]. În sens invers, Baudelaire găseşte în forma cea mai degradată a dragostei, prostituţia, dovada nu numai că o comunicare a gândurilor e posibilă, ci că ea se manifestă cu atât mai puternic (sau cu atât mai vizibil) cu cât aceste experienţe se înmulţesc: „Ceea ce oamenii numesc iubire, scrie el, e foarte mărunt, foarte restrâns, şi foarte slab, comparat cu acea inefabilă orgie, cu acea sfântă prostituţie a sufletului care se dăruieşte în întregime, poezie şi milostenie, neprevăzutului ce se arată, necunoscutului care trece…”[31].

Astfel experienţa prostituării sufletului ar năzui să arate că ar fi mai uşor să te identifici cu un străin decât cu o persoană cunoscută şi iubită. E poate pentru că dragostea, tocmai pentru că presupune o alegere, o cunoaştere antecedenţă, împiedică acel soi de scufundare în necunoscut pe care îl presupune contactul cu o gândire în întregime diferită. Nu există identificare decât pornind de la tabula rasa, de la ignoranţa totală.

A-l cunoaşte pe celălalt înseamnă deci să te aventurezi pe un teren necunoscut, într-un loc mental fără puncte de comparaţie, nici de reper, şi care nu poate fi cunoscut decât printr-o asimilare gradată a spiritului cu o gândire care, la prima vedere, pare să prezinte o alteritate radicală. Aici, un alt exemplu dat de Baudelaire ne poate ajuta să înţelegem prin ce mijloace se săvârşeşte practic identificarea. Acest exemplu e cel al actorului. Citându-l pe Poe, care susţine că, atunci când vrea să ştie care sunt acum gândurile unui om, îşi compune trăsăturile după chipul acestuia, Baudelaire afirmă astfel că identificarea sentimentelor sale cu ale altuia are loc, ca la actor, printr-

30 Les yeux des pauvres, p. 269.

31 Les foules, p. 244.

un „magnetism de recurenţă”[32].

Ce trebuie să înţelegem prin acest termen? Ceva destul de asemănător pe plan psihologic cu faimoasa lege a corespondenţelor. Dacă parfumurile, culorile şi sunetele îşi răspund, gesturile, expresiile fizice, gândurile, sentimentele fac la fel. Aşa cum Balzac a expus-o pe larg în anumite studii teoretice precum *Théorie de la démarche* (*Teoria mersului*) sau *Traité de la vie élégante* (*Tratat despre viaţa elegantă*), există o analogie între aspectul exterior al unei fiinţe şi viaţa ei lăuntrică. A imita aparenţa exterioară înseamnă deci a te pune în condiţiile necesare apariţiei sentimentului corespondent. Identificarea poetului cu necunoscutul din mulţime nu are nimic ocult, nici magic; ea e o aplicare a legii după care exteriorul şi interiorul se armonizează şi se determină reciproc.

Dar toate acestea nu explică la Baudelaire decât o primă formă de identificare, cea pe care am numit-o poetică. Un astfel de exemplu îl reprezintă sentimentul atât de complex încercat de poet în prezenţa bătrânelelor din poemul ce poartă acest titlu. Ne-am putea închipui că legătura pe care o întreţine aici cu aceste triste caricaturi e pur ironică. Există un sadism evident în felul în care le acoperă de sarcasm. Totuşi, legătura pe care o are cu ele are ceva ambiguu. Cruzimea se nuanţează, la Baudelaire, cu milă şi cu o simpatie înţelegătoare. La sfârşit, între poet şi jalnicele obiecte ale atenţiei sale se operează o identificare. Se vede cum a ajuns el aici, încetul cu încetul. La început, el notează aspectul exterior, îmbrăcămintea, comportamentul, trăsăturile fizice, ochii, deschideri prin care gândirea se scufundă în suflete. Atunci poetul se gândeşte la viaţa anterioară a acestor bătrâne, la bucuriile şi suferinţele lor defuncte, la marile schimbări care au avut loc în viaţa lor, din tinereţe până în vremea de faţă; astfel că faptul de care el devine conştient încetul cu încetul e profunzimea de viaţă pe care aceste făpturi o ascund în ele. Dar, deîndată ce a trăit în gând cu toată această mulţime de sentimente ce alcătuieşte orice viaţă, i se pare

32 Philibert Rouvière, p. 576.

că ia parte la ea, că aceste sentimente devin ale sale. Identificarea cu celălalt e săvârşită pentru că poetul a trecut de la cunoaşterea externă la o cunoaştere internă, la o înţelegere intuitivă a făpturilor în temporalitatea lor:

Je vois s'épanouir vos passions novices;
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus;
Mon coeur multiplié jouit de tous vos vices!
Mon âme resplendit de toutes vos vertus! 11

În felul acesta imaginaţia poetului nu se mulţumeşte să facă să renască viaţa lăuntrică a celuilalt; ea o recreează sub forma viciilor şi a virtuţilor, a bucuriilor şi suferinţelor pe care contemplarea trecutului altuia o face să renască în mod anacronic însă paralel în inima sa. Dacă el, poetul, se bucură acum de viciile practicate odinioară de alte fiinţe, e pentru că aceste vicii fuseseră la vremea lor, pentru cei care li se dedau, un prilej de plăceri. Aceste plăceri sunt repetabile, chiar într-un subiect deosebit de cel care le încercase primul. Acelaşi lucru se poate spune despre strălucirea virtuţilor. A te identifica cu o fiinţă înseamnă, aşadar, a încerca aceleaşi sentimente ca şi ea. Dar această identificare nu se limitează la sentimentele actuale. Pentru ca ea să fie cu adevărat completă, trebuie ca imaginaţia poetului să-l facă să coincidă cu toată acea profunzime a trecutului[33]

trăit ce subzistă înăuntrul fiecărei făpturi şi a cărei înfăţişare exterioară poate da spectatorului o intuiţie mai mult sau mai puţin confuză.

II

Actul de identificare poetică ajunge deci la o repetiţie. Fericirea sau nefericirea altuia se repetă deci în gândirea poetului, ea găseşte aici o forţă de expresie echivalentă. Or, nu la fel se întâmplă în actul de identificare critică? Nu constă oare gândirea critică, cel

33 Les petites vieilles, p. 87. „Vă văd înmugurirea întîiorilor capricii; / Simt zilele cernite ori de-aur ce-aţi trăit; / îmi bat mai multe inimi cu ale voastre vicii ! / Mi-e sufletul, de-a voastră virtute, strălucit“ (Bătrînelele, trad. de Şerban Bascovici, în Ch. Baudelaire, Les fleurs du mal — Florile răului, E.P.L.U., Bucureşti, 1968, p. 289).

puţin într-un prim timp, în reiterarea sentimentului într-o fiinţă diferită de cea care l-a trăit pentru prima oară? Şi este aceasta chiar o primă oară? Când un critic citeşte un poem ca *Les petites vieilles*, nu are loc oare o dublă duplicare a sentimentului? Dacă poetul e cel ce reiterează în sine sentimentul deja trăit de fiinţa cu care se identifică, în acelaşi mod criticul e cel ce reiterează la rândul său în sine, în propria sa gândire, sentimentul căruia poetul i-a oferit deja adăpost şi recurenţă.

Vorbind despre poemele lui Pierre Dupont în studiul pe care i l-a consacrat, Baudelaire scrie următoarele: Trebuie deci, pentru a interpreta bine opera, *să intri în pielea* făpturii create, *să te pătrunzi adânc de sentimentele pe care le exprimă* şi să le simţi atât de bine încât să ţi se pară că e opera ta proprie. Trebuie să-ţi asimilezi o operă pentru a o exprima bine[34].

Asimilarea operei altuia de către critic se aseamănă deci în foarte mare măsură cu asimilarea existenţei altuia de către poet. E vorba de a resimţi ceea ce este revelat ca şi cum sentimentul pe care-l încerci ar fi ieşit de-a dreptul din noi înşine. Iar această asimilare critică nu e deosebită nici de cea a actorului care mimează un anume gest, pentru a resimţi înăuntrul lui sentimentul care corespunde acestui gest. De la omul din mulţime la poetul care se identifică cu el mai întâi prin imaginaţia imitatoare, apoi prin limbajul recreator, are loc o primă recurenţă; iar de la cuvântul poetului la gândirea audientă, cititoare, traducătoare, a criticului ce repetă în el, graţie limbajului, sentimentele poetului, mai există o a doua. Totul se petrece ca şi cum o aceeaşi realitate mentală s-ar transmite din gândire în gândire, printr-un proces eminamente repetitiv, al cărui punct de sosire ar fi creierul criticului.

Al criticului sau al cititorului. E cu neputinţă să-l deosebeşti pe unul de celălalt în acest stadiu. Baudelaire însuşi nu o doreşte. Întrucât se identifică cu bătrânelele întâlnite pe stradă, ce doreşte el oare dacă nu faptul ca

34 Pierre Dupont, p. 614.

noi, cititorii, să ne identificăm cu el? Dacă el a plasat chiar la începutul *Florilor răului* faimoasa apostrofă: „Făţarnic cititor, seamănul meu, fratele meu”, e pentru a-i reaminti acestui cititor că în toate – până şi în ipocrizia lui – el e seamănul său. Cititorul este, ori poate deveni, fratele autentic al poetului. Or, în ce ar consta această asemănare fraternă, dacă nu în puterea pe care o posedă cititorul de a-şi împerechea gândirea, cel puţin provizoriu, cu cea a poetului, exact aşa cum poetul oglindeşte în el sentimentele şi gândurile fraţilor şi surorilor sale, trecătorii?

Frate şi *alter ego* al poetului, criticul, cititorul este, aşadar, cel în care se repetă o anumită stare de spirit care a fost aceea a poetului.

Dar cum are loc această repetiţie? Aşa cum am văzut, printr-o mişcare de spirit asociată mimicii repetitive a actorului, nu printr-o răsfrângere directă a sentimentelor de la suflet la suflet. Or, ceea ce corespunde, în lectura critică, modurilor de a spune şi de a face, adică semnelor pe care actorul le percepe şi le repetă, sunt cuvintele rostite de către poet şi reluate de critic în lectura sa. Puterea limbajului, la fel ca a oricărui sistem semiologic, este esenţialmente repetitivă. A scrie un poem înseamnă a-l structura în aşa fel încât să poată fi rostit a doua oară de cuvântul lăuntric al celui care ascultă, şi înseamnă prin urmare să produci totodată în spiritul celui care ascultă un efect corespunzător celui care îl producea asupra poetului atunci când acesta, scriindu-l, asocia cuvintele pe care le alegea cu anumite sentimente şi anumite idei determinate. Poemul nu e nimic altceva decât aceasta: o grupare specifică de cuvinte în vederea producerii, în cel care le citeşte, a aceluiaşi efect ca şi cel pe care poetul l-a suferit el însuşi şi pe care avea tocmai intenţia să-l facă resimţit de către alţii. Poemul este limbaj, iar limbajul are ca misiune să realizeze prin indicaţiile sale organizate, într-un spirit deosebit de cel care le-a încercat prima dată, un anumit număr de stări de conştiinţă echivalente cu cele pe care poetul le-a trăit sau urmărit. Într-un fel, e legitim a se

descrie acest fenomen sub înfăţişarea unei *proiecţii*. Prin intermediul cuvintelor, al formelor sau al culorilor, poemul, ca şi tabloul, „îşi proiectează gândirea la distanţă”[35]. Marii artişti sunt pentru Baudelaire imaginativii, iar imaginativii sunt cei care „luminează lucrurile cu spiritul lor şi le proiectează răsfrângerea asupra altor spirite”[36]. Dar tocmai pentru a învinge distanţa, trebuie ca gândirea proiectată să regăsească la capătul drumului său, în fiinţa la care ajunge, o forţă corespunzătoare celei pe care o avea la poet sau artist în punctul său de plecare. La încheierea cursei sale, trebuie să existe, la cel care o primeşte, aceeaşi tresărire ca la cel care o emitea. Aceasta nu se poate face decât printr-un act expres al voinţei creatoare, utilizând în poem toate mijloacele verbale necesare pentru ca el să producă rezultatul scontat; voinţă creatoare, căreia îi corespunde voinţa cititoare, docilă faţă de sugestiile poemului şi ajutându-l să producă în ea întreg efectul dorit. Pe scurt, la Baudelaire fenomenul esenţial, cel al comunicării poetice, este înainte de toate exercitarea unei puteri sugestive. Poetul e cel care are grijă ca un anume mod de a gândi şi de a simţi să fie puternic sugerat spiritului cititorului de cuvintele pe care le întrebuinţează, iar cititorul e acela care, supus sugestiei lecturii sale, reîncepe în el însuşi şi pe cont propriu să simtă şi să gândească în prezent ceea ce poetul voise să-l facă să gândească şi să simtă.

Fără îndoială, se întâmplă uneori ca ceea ce simte cititorul sau criticul să nu fi fost simţit de poet. Atunci, în loc să fie doar ecoul unei emoţii sau al unui gând deja încercat, cititorul, criticul e cel în gândirea căruia se realizează pentru prima oară un efect voit de către poet, dar căruia acesta nu i s-a supus niciodată. Uneori, sub influenţa lui Poe, Baudelaire concepe poemul ca pe un mijloc graţie căruia, într-o altă gândire şi sensibilitate decât cele ale autorului, se trezeşte o anumită rezonanţă, ţâşneşte un anumit răspuns emoţional şi intelectual care,

35 Exposition universelle de 1855, p. 972.

36 Salon de 1859, p. 1044.

urmărit de autor şi determinat de poem, nu există totuşi decât din momentul în care cartea e deschisă şi poemul citit pentru întâia oară. Artistul, spune Baudelaire, citându-l pe Edgar Poe, „după ce a conceput în mod deliberat, pe îndelete, un efect pe care voia să-l producă, va inventa incidentele, va combina evenimentele cele mai potrivite pentru a produce efectul dorit”[37]. În perspectiva acestei metode poeşti apreciază Baudelaire, de exemplu, *Madame Bovary*, atunci când se întreabă, în studiul său asupra acestui roman, care e mijlocul de care s-a servit autorul pentru a impresiona sufletul cititorului[38]. Dacă pentru Baudelaire acest roman e o „carte esenţialmente sugestivă”[39], e tocmai pentru că ea urmăreşte să producă în cel care-l citeşte un anumit fel de emoţie, cu ajutorul unor procedee anume alese ca să obţină acest rezultat. Tot pentru „sinceritatea sugestivă”[40] admiră Baudelaire la *double vie* (*Dubla viaţă*), culegerea lefi Asselineau. Dar dacă aşa stau lucrurile, dacă Baudelaire, în calitatea sa de critic, măsoară frumuseţea sau forţa anumitor opere după efectul pe care-l produc asupra unui cititor care nu e altul decât el, e pentru că verifică oarecum pe el însuşi, prin reacţia pe care o încearcă, conformitatea efectului voit cu intenţia creatorului. Când scrie: „Un poem nu merită acest nume decât în măsura în care excită, înalţă sufletul”[41], în numele cui vorbeşte el? Oare în numele celui care concepe şi declanşează procesul generator de excitaţie? Sau, la celălalt capăt al mişcării transmiţătoare a efectului estetic, nu o face oare mai degrabă în numele tuturor sufletelor excitate, printre care, în virtutea unei experienţe personale, se numără? Baudelaire nu e, aşadar, aici, numai un poet care, pentru a înţelege şi a face înţeleasă poezia, se substituie în intenţiile sale unui alt poet; el e un cititor

---

371 3 Notes nouvelles sur Edgar Poe.

38 Madame Bovary par Gustave Flaubert, p. 651.

39 Id., p. 655.

40 La double vie par Charles Asselineau, p. 658.

41 Notes nouvelles sur Edgar Poe.

care, bazându-se pe propria sa experienţă, experienţa de cititor, surprinde poezia aşa cum trebuie ea surprinsă – şi trăită – adică într-un suflet care îi suportă efectele, un suflet cititor: expresie întrebuinţată chiar de Baudelaire în pasajul pe care tocmai l-am citat, atunci când, după ce a vorbit despre excitaţia cauzată de poem, descrie acest fenomen psihic ca pe „o stare aparte, în care sufletul cititorului este, ca să spunem aşa, târât cu forţa”[42].

Baudelaire criticul, în opoziţie cu Baudelaire poetul, nu ni se înfăţişează deci ca putere ce sugerează, ci ca suflet sugestibil. Tocmai sub acest aspect e lesne să-l deosebim, atunci când vorbeşte despre ceilalţi poeţi şi despre efectul pe care îl produc asupra lui. În marele său articol despre Gautier, după faimoasa frază în care spune că a mânui în mod savant o limbă înseamnă a practica un soi de vrăjitorie evocatoare, ce face el? Se va strădui oare să coincidă cu vrăjitorul ce tocmai se foloseşte de vrăjitoria lui sugestivă? Nu, el se descrie pe sine cedând forţei contagioase a acestei magii. „Îmi amintesc, spune el, că fiind foarte tânăr, pe când gustam pentru întâia oară din operele poetului nostru, senzaţia tuşei potrivite, a loviturii bine ţintite, mă făcea să tresar, şi că admiraţia genera în mine un soi de convulsiune nervoasă”.[43]

Într-un asemenea pasaj, ceea ce se dezvăluie nu e o experienţă de poet, de creator. E o experienţă de cititor. Dacă Baudelaire tresare e pentru că, citindu-l pe Gautier, el simte „tuşa potrivită”, „lovitura bine ţintită”, care sunt efectele produse de poem. La fel stau lucrurile şi într-un pasaj situat cu două pagini mai departe. Voind să ne facă să recunoaştem în noi calitatea emoţiei pe care o încearcă la lectura unei opere ca *Roman de la momie* (*Romanul mumiei*), Baudelaire remarcă: „Imaginaţia cititorului se simte transportată în adevăr; ea respiră adevărul; ea se îmbată de o a doua realitate creată prin vrăjitoria Muzei”[44].

---

42 Id.

43 Theophile Gautier, p. 690.

44 ld., p. 693.

De la vrăjitoria evocatoare a Muzei la beţia provocată în sufletul cititorului de evocările sale se săvârşeşte o întreagă mişcare care, prin intermediul cuvintelor şi al celei de „a doua realităţi” creată de ele, trece de la o subiectivitate la alta, de la o gândire poetică la o gândire cititoare şi critică. Aceste două feluri de gândiri, deşi sunt legate în mod necesar prin actul lecturii, nu trebuie, aşadar, confundate. Una e o gândire-cauză, alta o gândire-efect. Şi, cum Baudelaire se aşază de fiecare dată de partea cauzei, atunci când îi propune cititorului său – făţarnicului său cititor – propriile lui poeme, el se plasează în punctul de vedere al efectului produs asupra lui atunci când vorbeşte în calitate de critic al poeziei altora.

Acest lucru apare de altfel într-un mod şi mai evident atunci când Baudelaire-criticul vorbeşte nu de poezie ci de o altă artă, de exemplu despre pictură. A traduce impresia comunicată de un tablou nu înseamnă a-l picta din nou cu cuvinte, ci a-i analiza efectul pe care ni-l impune ori sugerează. Tabloul, ca şi poemul, e un sistem de sugestii, căruia amatorul de artă, asemeni cititorului, trebuie să i se supună. De aceea, toată critica de artă a lui Baudelaire e dominată de acest principiu al supunerii. El e criticul de artă cel mai original al vremii sale, pentru că e singurul care lasă să se realizeze în mod lucid şi docil, în spiritul său, efectul voit de pictor. Acest lucru merge uneori în studiile sale până la a neglija, dacă nu perceperea, cel puţin recrearea aparenţei vizibile a tabloului. „Mi se va întâmpla adesea, spune Baudelaire, să apreciez un tablou numai prin suma de idei ori de reverii pe care o va produce în mintea mea”. *23*

În eseurile sale de critică literară despre Gautier, despre Hugo, despre Flaubert, despre Asselineau, face vreodată Baudelaire altceva? Plasându-se în mod riguros în punctul de vedere al cititorului, devenind conştient de impresia pe care o încearcă, ce surprinde el, ce ne transmite el, la rândul lui, dacă nu suma de idei şi de reverii pe care o generează opera poetică? într-un cuvânt, de la concepţia creatorului la starea de lucru creat şi de la

aceea de lucru creat la aceea de idei şi de reverii din gândirea cititorului, poemul (ca şi tabloul) trece, în ochii lui Baudelaire, prin trei feluri de reprezentări diferite. El există ca gândire tinzând către un ţel, ca intenţie, deci ca realitate subiectivă în interiorul unui prim spirit, care e cel al autorului; apoi el există în exterior ca obiect verbal, ca realitate obiectivă, în carte, pe pagina tipărită; şi, în sfârşit, el apare din nou ca realitate subiectivă (idei şi reverii) într-un al doilea spirit care e cel al cititorului. De unde reiese că opera de artă nu e cu adevărat încheiată decât atunci când şi-a îndeplinit menirea şi a atins cea de-a treia stare a sa în gândirea cititoare şi critică. S-ar zice că nu există operă de artă înainte de a se realiza transferul ei de la gândirea creatoare la gândirea cititoare.

Cititorul, criticul completează, aşadar, opera, conferindu-i perfecţiunea şi realizându-i scopul. Aceasta e lecţia pe care am putea-o deduce din critica baudelaireană. Înainte ca aceasta să intervină, opera rămâne oarecum în suspensie. Ea îşi *aşteaptă* criticul. De el, de înţelegerea lui depinde soarta ultimă a ceea ce-i este prezentat. Dar a constata acest fapt nu echivalează oare cu a spune că, spre deosebire de ceea ce am crezut că observăm mai înainte, actul critic nu este o pură identificare, ci un act distinct, *sui generis*, neidentic cu actul de creaţie al poetului? Se poate lesne imagina, după exemplul lui Poe, al lui Mallarmé şi al altor câtorva, cazul unor poeme care, voite de către autorul lor, nu au la el efectul pe care îl au asupra cititorului. Poemul apare atunci ca un simplu intermediar ce leagă două gândiri, dintre care una se situează la nivelul cauzelor iar alta la cel al efectelor. Or, poate să existe identitate absolută între o stare de spirit pur cauzală şi o alta pur consecvenţială? Totuşi nu se poate nega că între cauză şi efect există o anumită asemănare. Dacă cel care *vrea* poemul nu se confundă cu cel care, primindu-l, citindu-l, îl lasă *să se vrea* în el, aceeaşi legătură, evidentă, se stabileşte între voinţa creatoare şi voinţa receptoare, una fiind în gol ceea ce cealaltă e în plin şi constituind matriţa în care cealaltă se formează. Mai mult, graţie

poemului, se realizează ceea ce nu are loc niciodată în conversaţie, în discuţiile şi contactele umane obişnuite, de orice natură ar fi ele, adică deplina comunicare între un subiect şi alt subiect. Orice relaţie autentică de la autor la critic prin intermediul poemului trebuie considerată drept un fenomen de intersubiectivitate, în care ceea ce e comunicat de la unul la altul nu e o identitate, ci o echivalenţă. La această echivalenţă intersubiectivă face aluzie Baudelaire atunci când, vorbind despre tablourile lui Delacroix, observă: „Efectul produs asupra spectatorului e *analog* cu mijloacele artistului” 24.[45]

„Arta este o mnemotehnie a frumosului”[46], spune el. Dar ce vrea să spună prin aceasta? Dacă marea sursă a artei sunt amintirile, cine e cel care-şi aminteşte, în ce gândire au loc amintirile? Se întâmplă oare aceasta în artist sau în cel care ia cunoştinţă de opera sa?

Primul răspuns ce ne vine în minte este că cel care îşi aminteşte este artistul, ori – ceea ce e aproape acelaşi lucru – protagonistul plasat în centrul poemului. Nu aşa stau lucrurile în Le *Flacon* (*Flaconul*), în *La Chevelure* (*Părul*), în *Le Balcon* (*Balconul*), toate poeme bazate pe o evocare a trecutului de către poet? Evocare voluntară, în mod deliberat orânduită, ca şi cum poetul ar fi conştient că practică o artă, arta reminiscenţei:

Je sais l’art d’évoquer les minutes heureuses Et revis mon passé blotti dans ţes genoux.[47]

Nu încape îndoială că poemul e în acest caz expresia unei experienţe trăite de autor. Trecutul pe care îl evocă, momentul actual în care îl evocă, sunt două momente ce aparţin, şi unul şi celălalt, propriei sale existenţe.

45
între toate efectele produse de lectură ori de contemplarea operei de artă, nu există unul mai important, în ochii lui Baudelaire, decît trezirea amintirilor.

46 Id., p. 913.

47 Le Balcon, p. 35. Ştiu să-mi aduc aminte de clipele senine / Şi-mi văd din nou trecutul în poala ta pitit. (Trad. Al. Philippide, în Ch. Baudelaire Les fleurs du mal — Florile răului, E.P.L.U., Bucureşti, 1968, p. 71).

Transportându-se din trecut în prezent, experienţa nu-şi schimbă subiectul receptor. Aceeaşi fiinţă o suportă de două ori, iar aceasta e poetul însuşi.

Dar această experienţă nu e păstrată pentru sine, ci comunicată celorlalţi. Poemul său are ca scop de a face să trăiască în memoria celuilalt un trecut identic cu cel a cărui reînviere o experimentează în sine însuşi. Apelul poetului corespunde, aşadar, unei treziri de amintiri analoge în cititorul său. Iar dacă acest lucru e valabil în cazul cititorului obişnuit, care citeşte un poem de Baudelaire, faptul e şi mai valabil în cazul lui Baudelaire citind poemele altcuiva. Baudelaire criticul are drept calitate preeminentă pe aceea de a răspunde întotdeauna deplin sugestiei oferite de opera pe care o citeşte sau pe care o contemplă. El e cititorul şi amatorul de artă perfect, cel la care perceperea operei se face literalmente ca un act de memorie. Ea se manifestă sub forma unei *recunoaşteri*.

În *Salonul din 1846*, căutând să exprime intensul sentiment de familiaritate pe care i-l produc anumite opere picturale pe care totuşi nu le văzuse niciodată înainte, Baudelaire se foloseşte de comparaţia următoare:

Vi s-a întâmplat de mai multe ori să vă întoarceţi la sunetul cunoscut al unei voci şi să vă cuprindă uimirea în faţa unei creaturi necunoscute, amintire vie a unei alte creaturi înzestrate cu gesturi şi cu o voce asemănătoare[48].

Tabloul pe care îl contemplăm e deci uneori comparabil cu o fiinţă cu totul necunoscută, a cărei voce am recunoaşte-o totuşi. Dintr-o operă armonioasă, în care toate părţile îşi răspund, se degajă o puternică impresie de familiaritate, din cauza faptului că fiecare dintre aceste părţi, din momentul în care e percepută, le reaminteşte deîndată pe toate celelalte. De aceea amatorul de artă este adesea cineva la care actul de a vedea se transformă într-o amintire.

Totuşi, amintirea despre care ne vorbeşte Baudelaire aici nu priveşte încă decât opera altcuiva. A-ţi aminti detaliul unui tablou nu înseamnă încă a-ţi aminti de tine

48 Salon de 1846, p. 913.

însuţi. Imaginea înfăţişată de memorie nu are nimic personal. Să luăm totuşi un alt exemplu.

În marele său studiu de ansamblu asupra operei şi vieţii lui Delacroix, Baudelaire vorbeşte despre calitatea deosebită a emoţiei generate de vederea picturilor acestui maestru:

Delacroix este cel mai sugestiv dintre pictori, cel ale cărui opere... te fac cel mai mult să gândeşti, şi *recheamă în memorie cele mai multe sentimente şi gânduri poetice deja cunoscute*, dar pe care le credeai îngropate pentru totdeauna în noaptea trecutului.[49]

Aici contemplatorul, în loc să fie trimis de la un detaliu al tabloului la altul, se vede redus la experienţa sa proprie. Vieţii mnemonice a operei, înscrisă în aceasta de către autorul său, îi corespunde viaţa mnemonică a spectatorului însuşi. El se *recunoaşte* în operă, nu aşa cum este în momentul în care o contemplă, ci aşa cum era într-un trecut asemănător celui care este evocat în operă. Astfel se trezeşte deci, de la o gândire la alta, un ansamblu de amintiri echivalente, prin asociaţii de asemănare. Se vede, aşadar, de ce, în rândul următor, Baudelaire numeşte opera lui Delacroix „un fel de mnemotehnie”[50], Aceasta pentru că arta pictorului ţinteşte să atingă, în gândirea spectatorului, corelativul exact al propriilor sale amintiri.

Poezia şi pictura nu sunt singurele arte în care se remarcă această corespondenţă. La fel se întâmplă cu muzica. Auzind uvertura la *Tanhäuser*, spune Baudelaire, „orice trup care *îşi aduce aminte* începe să tremure. Orice creier bine alcătuit poartă în el două infinituri, cerul şi infernul, şi în orice imagine a unuia dintre aceste infinituri el *recunoaşte* dintr-odată jumătatea lui însuşi”[51].

În muzica lui Wagner gândirea şi simţirea lui Baudelaire se recunosc deci ca într-un peisaj. El se descoperă, cum s-ar spune, într-o ţară cunoscută. Nu pentru că Baudelaire ar reduce în mod automat şi egoist la

49 L’oeuvre et la vie de Delacroix, p. 1117.

502 8 Id.

51 Richard Wagner et Tanhäuser ă Paris, p. 1224.

sine însuşi ceea ce aude. Însă, ca să încerce calitatea acestui fapt, el are nevoie să-l traducă în propria sa lume mentală. De unde rezultă, în ce-l priveşte pe critic, importanţa amintirilor personale, forme corespondente, însă nu identice, cu amintirile celuilalt.

Criticul deci traduce ceea ce percepe. Or, cum orice operă de artă este ea însăşi traducerea unei experienţe, rezultă de aici că el însuşi este „traducătorul unei traduceri”[52], ca să ne exprimăm în chiar termenii lui Baudelaire.

A critica înseamnă a traduce. A traduce în propriul tău limbaj şi, pentru aceasta, a-ţi aminti. Criticul se face „ecoul mnemonic” – altă expresie a lui Baudelaire – al artistului. El nu e mulţumit decât atunci când, printr-o anumită reacţie a spiritului, *„se pune din nou într-o stare analoagă situaţiei”* 33 în care i se revelează muzicianul, pictorul, poetul. În ceea ce priveşte critica literară, avem un asemenea exemplu în admirabilul medalion consacrat de Baudelaire lui Marceline Dezbordes-Valmore. Ceea ce remarcă mai ales în acest caz e o anume calitate a vieţii senzitive şi imaginative. Or, pentru a ne comunica ideea ei, Baudelaire nu găseşte nimic mai bun de făcut decât să descrie soiul de amintire trezită în el de această viaţă a inimii: „Această torţă pe care o mişcă sub ochii noştri, scrie el, pentru a lumina tainicele crânguri ale sentimentului, *ori pe care o aşază*, *pentru a o însufleţi*, *pe amintirea noastră cea mai intimă*, de dragoste sau filială, această torţă a fost aprinsă de ea în străfundul propriei sale inimi”[53].

Între amintire, aşa cum apare ea în poezia Marcelinei, şi corespondentul ei în gândirea critică, există, aşadar, un ecou, un schimb, ceva asemănător cu repercutarea unui eveniment mental. Uneori, această repercutare se face la Baudelaire nu direct, sub forma unui eseu critic, ci sub aceea a unui poem. Avem un astfel de exemplu în poemele din *Spleen de Paris* (*Spleenul*

52 Le peintre de la vie moderne, p. 1166.

53 Marceline Desbordes-Valmore, p. 719.

Parisului) care au fost concepute, aşa cum ne informează Baudelaire, ca o replică la poemele în proză ale lui Aloysius Bertrand. „Răsfoind cel puţin pentru a douăzecea oară faimosul *Gaspard de la Nuit*... mi-a venit ideea de a încerca ceva analog". Cuvântul *analog* folosit aici este de o mare importanţă. El ne învaţă că nu numai natura şi poemul sunt analogic asociate, ci şi poemul şi critica poemului. Orice operă se aşteaptă, din partea celui căruia i se comunică, la un răspuns alcătuit din sentimente, din gânduri, din amintiri şi imagini asemănătoare. Ceea ce e tot una cu a spune că, pentru a se dezvălui în plenitudinea ei, opera trebuie cu adevărat să se creeze din nou în sufletul care o primeşte.

Un frumos exemplu al acestei recreări critice se află în medalionul lui Baudelaire deja citat. Vrând să exprime acea echivalenţă esenţială a gândirii poetice cu gândirea critică, Baudelaire reaminteşte starea de spirit în care era pe când citea opera lui Dezbordes-Valmore în tinereţea sa: „Mi-a plăcut întotdeauna să caut în natura exterioară şi vizibilă *exemple* şi *metafore* care să-mi servească la caracterizarea bucuriilor şi impresiilor de ordin spiritual. *Visez la ceea ce mă făcea să simt* poezia Doamnei Valmore, când am parcurs-o cu ochii adolescentului...". Şi scormonind în adâncul său ca să găsească ceea ce corespunde în el, ca impresie şi ca plăcere, poeziei a cărei amintire o nutreşte, el găseşte imaginea necesară, simbol exact al acestei poezii: „Ea, îmi apare, spune el, ca o grădină...; simplă grădină englezească, romantică şi romanescă. Tufele de flori reprezintă aici îmbelşugatele expresii ale sentimentului. Eleşteiele, limpezi şi nemişcate, care oglindesc totul, sprijinindu-se, invers, de bolta răsturnată a cerului, închipuie adânca resemnare presărată cu amintiri" 35.

Exemplu perfect al acestei transplantări a poeziei pe care critica baudelaireană ştie uneori s-o săvârşească. Transplantare în care, trecând de la un teren la altul, poezia încetează să fie poezie. Undeva, Baudelaire remarcă că un critic care devine poet e o răsturnare a

tuturor legilor psihice, o monstruozitate. Ce vrea să spună el prin aceasta, dacă nu că un critic nu va ajunge niciodată poet, dacă n-a început prin a fi? Singurul critic bun este criticul-poet, cel care, pentru a-şi îndeplini funcţiunile, face apel în sine însuşi la nişte resurse cu adevărat poetice. Datoria sa e de a-i găsi poemului un echivalent care să rivalizeze în poezie cu acesta.

Este aşadar limpede la ce ajunge efortul critic al gândirii baudelaireene. La *găsirea metaforei*. Critica lui Baudelaire, ca şi de altfel o mare parte a criticii moderne, este esenţialmente o critică metaforică. Actul de identificare ce se săvârşeşte în ea constă în găsirea unui ansamblu de imagini în care se vor oglindi imaginile ce aparţin universului poetic pe care acest act şi-a propus să-l definească. Dar acest al doilea ansamblu îşi trage el însuşi izvorul din impresii ce aparţin vieţii profunde a criticului, capitalului său de emoţii şi de gânduri memorizate. A găsi echivalentul metaforic al operei altuia înseamnă, aşadar, a te constitui sau a te descoperi pe tine însuţi ca fiind această echivalenţă. Actul critic, la fel ca orice activitate de lectură dusă până la punctul său cel mai înalt, ajunge la acest rezultat, care e tot atât de însemnat pe plan ontologic ca şi pe plan estetic: o perfectă comunicare între două fiinţe, întemeiată pe faptul că cele două vieţi sfârşesc prin a prezenta o perfectă analogie.

De aceea, asemănarea ce se dezvăluie acum între gândirea artistică sau poetică şi gândirea critică nu se manifestă numai în sensul care duce de la gândirea poetică la gândirea critică. Dacă o operă de artă, oricare ar fi ea, este – cum spune Baudelaire – „natura oglindită de un artist”[54], criticul este susceptibil de a descoperi în această reflectare propria sa natură. El este o oglindă a poetului sau a artistului. Dar dacă este această oglindă, dacă consimte să reflecte în propria sa gândire gândirea altuia, e pentru că îşi recunoaşte o asemănare esenţială cu această gândire. Atât de mult încât, reflectând gândirea altuia, el oglindeşte ceea ce, la poet sau artist, îi apare ca

54 Salon de 1846, p. 877.

un reflex al propriei lui gândiri. Cititor gânditor, spune Baudelaire, acest *homo duplex* care este criticul, „ştiind să-şi recunoască în autor oglinda, nu se teme să strige: *Thou art the man*! Iată-l pe confesorul meu”[55].

Analogie a unei analogii, reflectare a unei reflectări, gândirea critică este, aşadar, prin mijlocirea gândirii altuia, conştiinţă de sine, surprindere de sine în celălalt. Ea nu scapă deci cu totul acestei spirale a conştiinţei, în care gândirea închisă în sine însăşi este prizoniera unui joc de oglinzi cu adevărat satanic:

Tête à tête sombre et limpide Qu’un coeur devenit son miroir 88

Nu e mai puţin adevărat că, regăsindu-se nu într-o veşnică şi secătuitoare confruntare cu sine însăşi, ci într-o identificare analogică cu celălalt, gândirea critică scapă, dacă nu de mersul circular al oricărei conştiinţe, cel puţin de ceea ce este infernal şi mai de nesuportat în acest cerc. Recunoscându-se în celălalt, criticul încetează de a fi singur. El se contemplă într-o gândire corespondentă şi fraternă, ce joacă pentru el exact acelaşi rol pe care îl joacă pentru poet universul în care acesta îşi percepe propria analogie – asemănătoare prin aceasta alegoricei dălii, despre care vorbeşte Baudelaire, pe care o vedea „oglindindu-se în propria sa corespondenţă”[56].

Astfel, fie că scrie poeme ori studii critice, Baudelaire rămâne mereu ceea ce este, o conştiinţă care caută să se interpreteze metaforic pe sine. Aşa cum natura se dezvăluie în mod simbolic gândirii prin imaginea *daliei*, care la rândul ei îşi găseşte corespondentul analogic în poem, şi aşa cum poemul îşi găseşte, la rândul său, corespondentul în actul metaforic al gândirii critice, vedem, din etapă în etapă, din popas în popas, o realitate mentală, dacă nu întotdeauna identică, cel puţin mereu asemănătoare, regăsindu-se, reflectându-se, chemându-se, răspunzându-şi, trimiţând din gând în gând imaginea

55 L’irrémediable, p. 76. Ce întîlnire limpezită, / Un dor ce singur se-oglindeşte. (Trad. I. Pillât.)

56 L’invitation au voyage, p. 255.

prezenţei sale. „Poetul, spune Baudelaire, aşezat într-unul din punctele circumferinţei omenirii, retrimite pe aceeaşi linie, în vibraţii mai melodioase, gândirea ce i-a fost transmisă”. 40 Acest fenomen de transmisiune vibratorie nu se limitează la gândirea poetului. Dincolo de ea, propagată de o reţea de ecouri şi de răsfrângeri verbale, gândirea analogică e reculeasă, resimţită, reinterpretată de către critic, care o transmite la rândul său altor cititori. Astfel încât, în comunicarea critică, la fel ca în comunicarea estetică, are loc acelaşi fenomen de repercutare şi reverberare:

c’est un écho redit par mille labyrinthes…
Un ordre renvoyé par mille porte-voix…[57]
PROUST

De la publicarea cărţii *Contra lui Sainte-Beuve* ştim că romanul proustian îşi are izvorul într-un proiect de studiu literar. Imensa căutare a timpului pierdut, cu personajele, temele, locurile, infinitele sale variaţiuni psihologice, toate acestea, ne dăm seama acum, au ieşit – ca şi Combray dintr-o ceaşcă de ceai – dintr-o meditaţie asupra criticii. Aşa cum istoria personajului principal al acestui roman e cea a unui tânăr care, simţind în el o vocaţie de scriitor, se întreabă ca să ştie cum trebuie să facă pentru a săvârşi opera pe care visează s-o scrie, tot astfel subiectul cărţii *Contra lui Sainte-Beuve* este conştientizarea, de către un viitor critic, a ceea ce ar fi pentru el cea mai bună metodă critică. Totul începe deci, aici ca şi acolo, prin căutarea căii ce trebuie urmate. Nu există creaţie literară (roman, studiu critic) fără determinarea prealabilă a mijloacelor prin care poate să se realizeze această creaţie. Cu alte cuvinte, pentru Proust, înaintea actului creator însuşi, se situează o reflecţie asupra acestuia, asupra a ceea ce îl constituie, asupra a ceea ce este originea, scopul, esenţa sa. O cunoaştere

57 Versuri din poemul lui Baudelaire Les Phares (Farurile). Citatul exact este, pentru primul vers : „Sont un écho redit...“ ; „Ecoul lor răsună din mii de labirinte... E ordinul ce trece mărit de mii de ori... (Trad. Ion Pillât) — N.T.

generală a literaturii, o surprindere dezinteresată a acesteia în fundamentul său propriu, trebuie să preceadă opera proiectată. Cel puţin acesta este obiectul prim pe care şi-l fixează Proust: prin critică, printr-o înţelegere critică a literaturii, a oricărei literaturi, viitorul autor se înalţă până la o stare de spirit începând cu care, speră el, activitatea de creaţie literară, oricare ar fi ea, va deveni mai justă, mai adevărată, mai profundă. Actul scrisului presupune o descoperire prealabilă a literaturii, bazată ea însăşi pe un alt act, actul lecturii. Lăsând la o parte exerciţiile, schiţele, ca *Jean Santeuil* sau Les *plaisirs et les jours*, (*Plăcerile şi zilele*), nu e deci deloc de mirare dacă, înainte de a se transforma în marele romancier al *Căutării*, Marcel Proust începe prin a fi un critic, un cititor.

Un cititor, un minunat cititor! E ceea ce Proust a vrut să fie în primul rând, şi tocmai această activitate fundamentală e cea pe care René de Chantal şi-a propus să ne-o dezvăluie în cartea sa despre *Marcel Proust critique littéraire* (*Marcel Proust critic literar*). În acest sens fuseseră deja publicate câteva lucrări; între altele, în Statele Unite, un studiu despre *Proust and literature* (*Proust şi literatura*) de Walter A. Strauss, având ca subtitlu *The Novelist as critic* (*Romancierul ca critic*). Dar, aşa cum ne indică chiar termenii acestui subtitlu, autorul lucrării în discuţie nu se gândise să facă altceva decât un rezumat cât mai complet cu putinţă a tot ceea ce se lega la marele romancier de o activitate la urma urmei secundară pentru el. Totul se mărginea la trecerea în revistă a diferitelor cărţi despre care i se întâmpla lui Proust să vorbească. Marele merit al Domnului de Chantal e, dimpotrivă, de a fi înţeles că activitatea critică a lui Proust nu e secundară, ci primară, că ea e demersul iniţial al unei gândiri ce nu se va aventura în marea sa întreprindere decât după ce va fi făcut acest pas decisiv. Aceasta e raţiunea pentru care lucrarea Domnului de Chantal se împarte în mod firesc în trei părţi, dintre care doar ultima e rezervată examinării studiilor critice particulare, dar din care primele două constituie un fel de

paliere necesare, graţie cărora ajungem la dubla cunoaştere a metodei critice a lui Proust şi a concepţiei generale pe care şi-o făcea el despre literatură. Căci, înaintea lui Du Bos, înaintea lui Sartre, deşi nu înaintea lui Mallarmé, Proust face parte dintre cei care şi-au pus întrebarea esenţială: Ce este literatura? Iar pentru

Proust răspunsul la această întrebare depinde în întregime de un anumit mod al său de a aborda faptul căruia vrea să-i cunoască semnificaţia.

Nimic nu e mai interesant decât de a-l aborda pe Proust în chiar modul în care el abordează operele literare. La începutul *Căutării*, ca şi în primele pagini din *Jean Santeuil*, există de fiecare dată un cititor pasionat care ia parte la viaţa operelor în lectura cărora se scufundă. Aşa trebuie să-l concepem pe Proust însuşi, cititor atât de total dăruit faţă de ceea ce-i stăpâneşte atenţia, încât e cu neputinţă să nu trăiască pe cont propriu, după ritmul poemului ori al romanului care îşi exercită dominaţia asupra lui. „Când tocmai am terminat o carte, constată el, vocea noastră interioară, care a fost disciplinată pe toată durata lecturii urmărind ritmul unui Balzac, al unui Flaubert, ar vrea să continue să vorbească la fel ca ei” 1. Această voinţă de a prelungi în sine ritmul gândirii celuilalt este actul iniţial al gândirii critice. Gândire a unei gândiri, ea nu poate exista decât conformându-se mai întâi unui mod de a fi care nu e al său, devenind, oarecum fizic, mişcarea după care o altă gândire se formează, purcede şi se exprimă. A te regla pe tine însuţi după *tempo-ul* autorului pe care îl citeşti, înseamnă mai mult decât a te apropia de el, înseamnă a i te încorpora, a adera la modul lui cel mai intim, cel mai secret, de a gândi, simţi şi trăi. „În toate artele, spune Proust, există o apropiere a artistului de obiectul de exprimat”. În toate artele există o invitaţie la identificarea cu cel care s-a identificat cu obiectul pe care îl exprimă. Or, cum se poate realiza aceasta, dacă nu reluând pe cont propriu felurile de a fi ale autorului pe care îl citeşti? A citi înseamnă „a încerca să

recreezi în tine însuţi”[58]. Înseamnă, ca să reluăm şi o altă expresie a lui Proust, „a încerca să mimezi în adâncul tău” gestul creator pe care cartea ni-l dezvăluie şi ne îndeamnă să-l imităm.

Dar ce este acest gest reluat, copiat, reînceput? Nu este încă actul critic. Totuşi este amorsa lui, schiţa, sau, ca să-i spunem pe nume, *pastişa*. Dacă Proust, din primele timpuri ale vieţii sale mondene, se lasă atât de frecvent în voia plăcerii de a face „imitaţii”, trebuie să înţelegem că e din cauza caracterului cu adevărat fundamental al acestei prime activităţi a spiritului. Cine imită încetează să existe prin sine însuşi. El evadează din reţeaua rutinelor mentale, care ameninţă să-l ţină veşnic captiv, intrând prin singura poartă posibilă (căci conversaţiile cu celălalt şi observarea externă a acestuia nu servesc aici la nimic) în această lume ciudată, cea mai fascinantă dintre toate, întrucât e cea mai deosebită de a sa proprie, e universul lăuntric în care o altă gândire îşi are comorile şi temeliile. A imita, a mima, a pastişa nu înseamnă încă a „critica”, dar înseamnă a *asemăna*, a *repeta*, două acţiuni care constituie primul „timp” al gândirii critice. Proust a înţeles admirabil acest lucru. Cea mai mare învinuire adusă lui Sainte-Beuve este că acesta rămânea în mod viclean la punctul său de vedere, că refuza să se plaseze în starea în care era situat autorul pe care îl comenta şi refuza să îi adopte punctul de vedere.

Dar adevărata lectură, lectura critică, nu constă într-o simplă pastişă. A te identifica cu ceea ce citeşti înseamnă a te afla deîndată transferat într-o lume aparte, lume în care totul e straniu şi unde totul poartă, cu toate acestea, caracterul celei mai mari autenticităţi. Totul pare atunci că posedă şi o individualitate radicală. A pastişa un autor înseamnă a îmbrăţişa în el deopotrivă ceea ce este trecător ca şi esenţialul, înseamnă a consimţi să fii în altcineva decât tine, tot ceea ce meschinăria capricioasă a spiritului ori varietatea imprevizibilă a evenimentelor tind prea adeseori să ne facă să devenim.

58 Pastiches et Mélanges, p. 195.

Atunci, pentru a scăpa de această mediocritate şi de această dezordine, pentru a găsi în interioritatea altuia.

Ca într-un pământ necunoscut, un drum care să conducă spre locurile esenţiale, ce trebuie să facem? Aici se plasează cea de-a doua mare descoperire a lui Proust. Această descoperire – nu e lipsit de importanţă s-o spunem – precede cu mulţi ani elaborarea marii sale opere romaneşti. O găsim formulată încă din 1900 într-un text destinat să devină introducerea la una din operele lui Ruskin, pe care Proust îl traducea în acel moment. „Dacă în cursul acestui studiu, scrie Proust, am citat atâtea pasaje din Ruskin scoase din alte lucrări decât *Biblia de la Amiens*, iată motivul. A nu citi decât o carte a unui autor înseamnă a nu avea cu acest autor decât o întâlnire. Or, stând de vorbă chiar o dată ou o persoană, poţi să-ţi dai seama de ceea ce o particularizează. Însă numai prin repetarea unor caracteristici în împrejurări variate poţi recunoaşte că aceste caracteristici sunt şi esenţiale”. În optica lui Proust, nu pătrunzi deci cu adevărat în opera unui autor decât în momentul în care, după ce ai citit din el o primă scriere şi ai început să citeşti o a doua, percepi în aceasta din urmă unele trăsături identice cu cele găsite în prima. În materie de critică, nu există cunoaştere decât graţie unei recunoaşteri. Când citeşti doar un volum dintr-un autor din care nu mai cunoşti nimic altceva, nu cunoşti nimic, nu ştii cum să deosebeşti ceea ce este important de ceea ce este întâmplător. Numai perceperea unor forme asemănătoare în împrejurări noi ne poate dezvălui că aceste trăsături au ceva esenţial. Astfel, cunoaşterea propriu-zis critică pe care o putem avea despre literatură (sau despre alte arte) nu e deosebită de cea pe care o dobândim despre noi înşine ori despre alţii, deoarece ea se sprijină, în amândouă cazurile, pe o experienţă deja trăită, dar a cărei însemnătate e greu de evaluat până în momentul în care e repetată. A înţelege înseamnă a citi, dar a citi înseamnă a reciti; ori, mai exact, înseamnă a încerca din nou, cu ocazia unei alte cărţi, sentimentele pe care precedenta nu ni le-a procurat decât în mod

imperfect. Aşa cum există un timp *regăsit*, există deci o legătură *refăcută*, *o* experienţă *retrăită*, o înţelegere rectificată; iar actul critic prin excelenţă este cel prin care, prin mijlocirea totalităţii unei opere recitite, descoperi retrospectiv frecvenţele semnificative şi obsesiile revelatoare.

A critica înseamnă, aşadar, a-ţi aduce aminte. Proust numeşte această amintire critică „a-l înzestra pe cititor cu o memorie improvizată”[59]. Datorită acesteia, cititorul nu se mulţumeşte cu ceea ce îi comunică scrierile luate separat. El acordă mai puţină atenţie perfecţiunilor secundare, celor care nu au drept scop decât să satisfacă, în fiecare operă în parte, exigenţele particulare pentru care a fost scrisă şi care nu se vor mai regăsi altundeva. Acum, dimpotrivă, toată atenţia sa se îndreaptă spre ceea ce apare în opera totală *între* diferitele scrieri care o alcătuiesc. La fel cum, mai târziu, în romanul proustian, eroul, recapitulându-şi existenţa, va distinge în ea asemănări între anumite momente privilegiate, tot astfel, în critica proustiană, ceea ce transpare, graţie mulţimii lecturilor comparate, este „fixitatea elementelor componente”.

Fără îndoială – şi nimeni nu ştie acest lucru mai bine decât Proust – e zadarnic să speri, de la toate aceste opere, *revelarea totală* a *operei totale*. Ele nu sunt niciodată decât versiuni incomplete ale ei, asemeni acelor tablouri ale lui Vermeer sau Elstir, care sunt simple reprezentări fragmentare ale universului acestor doi pictori. Astfel, scriitorii pe care îi citim reuşesc să ne ofere de obicei numai o imagine fragmentată a lumii mentale al cărei ansamblu n-au încetat totuşi să vrea să ni-l înfăţişeze. Uneori totuşi, însă atât de rar, cutare scriitor, cutare artist reuşeşte să ne transmită o cunoaştere mai puţin incompletă a lumii sale lăuntrice. Sau, mai degrabă, printr-un act creator, printr-o operaţie de sinteză mai comprehensivă decât toate celelalte, el sfârşeşte prin a conferi o unitate retrospectivă pluralităţii de fragmente în

59 I d., p. 109.

care constase opera sa până atunci. Aceasta capătă àtunci o dimensiune nouă, i se dezvăluie lui şi nouă în volumul şi densitatea sa. E cazul lui Balzac, al lui Hugo, al lui Michelet, în *La Comédie Humaine* (*Comedia Umană*) în la *légende des siècles* (*Legenda secolelor*), în *Histoire de France*. Dar cel mai adesea, neajungând la acest stadiu ori neglijând să-l exprime, această unificare retrospectivă poate fi săvârşită printr-un act de lectură totală a operei, lectură făcută de către o altă persoană. Acest act de lectură totală este, încă o dată, eminamente actul critic. Act prin care apare în opera criticată, datorită asemănărilor ce se afirmă în ea, o unitate tardivă însă iluminatoare, „unitate ulterioară între nişte bucăţi ce nu mai trebuie decât să se reunească”[60].

Aceasta e, aşadar, sarcina criticului, aşa cum o concepea Marcel Proust, chiar cu multă vreme înainte de a-şi începe misiunea de romancier. Or, aceste două misiuni se aseamănă. Dacă, aşa cum s-a spus, şi cum a spus-o Proust însuşi, romanul său nu capătă o semnificaţie decât în măsura în care cititorul înaintează în el, însă *de-a-ndărătelea*, tot aşa o critică proustiană nu poate fi decât demersul prin care o gândire cititoare, scufundată în dezordinea aparentă de care face dovadă mai întotdeauna ansamblul lucrărilor aceluiaşi autor, descoperă în el, înaintând la rândul lui de-a-ndărătelea, temele comune tuturor lucrărilor sale. Critica, în ochii lui Proust, fără ca el să pronunţe de altfel acest cuvânt, se dovedeşte a fi, aşadar, în mod necesar *tematică*. Proust este pur şi simplu primul critic care şi-a dat seama de acest adevăr fundamental. El este întemeietorul criticii tematice.

CRITICII DE LA N.R.F”.

I

La Nouvelle Revue Française n-a fost doar o antologie de minunate texte literare. Ea a fost şi receptaculul unei întregi serii de articole critice, semnate de Thibaudet, Du Bos, Rivière, Fernandez. Primul în timp şi poate în rang dintre aceşti critici este Albert Thibaudet,

60 Recherche, III, p. 161.

autor al *Reflecţiilor despre literatură*. Aceste studii apărute lunar în revistă între 1920 şi 1935 dovedesc prin numărul lor, prin abundenţa observaţiilor şi extraordinara diversitate de ton şi de subiect, flexibilitatea unui spirit gata să îmbrăţişeze, cu o egală pasiune de a înţelege aspectele cele mai opuse ale vieţii literare a epocii sale, şi chiar să surprindă în amănunt, cu o ubicuitate de inteligenţă cu adevărat universală, furnicarul relaţiilor simultane ce o compun. Pentru Thibaudet, actul critic începe printr-o adeziune imediată, totală şi fără rezerve la gândirea celuilalt: e o mişcare de emulaţie care visează să egaleze gândirea critică, să ia parte la aventura ei, să o însoţească pe un traiect care o supune multor ecouri. Critică ce ar concepe „extrema ambiţie de a zămisli geniul, de a zămisli, îmbrăţişând mişcarea creatoare care i-a format pe un Shakespeare, un Hugo, un Da Vinci…” 1 La fel, „idealul omului care citeşte şi care scrie despre ceea ce citeşte, remarcă în altă parte Thibaudet, [este] de a coincide cu spiritul creator al romancierului şi, mai mult încă, cu spiritul creator al romanului considerat ca gen”[61].

Acest ultim cuvânt e revelator. El ni-l arată într-adevăr pe critic nerăbdător să se identifice nu numai cu opera particulară, de lectura căreia e absorbit, ci chiar, dincolo de aceasta, cu ansamblul de asociaţii livreşti pe care le trezeşte imediat în el. Insaţiabil şi totodată expeditiv în lecturile sale, Thibaudet nu se închide în operă niciun minut mai mult decât trebuie, el se grăbeşte să n-o mai considere în ea însăşi, ci în acordul sau dezacordul său cu un mediu sau cu un gen; iar din acest moment nu opera e aceea care-l interesează, ci afinităţile sau deosebirile care se descoperă în ea cu o mulţime de alte opere anterioare ori contemporane, similare ori contrastante, independente ori complementare, a căror evocare devine un capitol stufos de istorie şi geografie literară: „Aceea dintre misiunile criticii profesionale în care ea reuşeşte cel mai bine, în care ea singură e în stare să reuşească, este funcţia de înlănţuire, de ordonare, de prezentare a unei

61 Le liseur de romans, p. XXX.

literaturi, a unui gen, a unei epoci, în starea de succesiune, de tablou, de existenţă organică şi vie... [Această critică] consideră operele sub înfăţişarea comuniunii pe care o alcătuiesc împreună cu alte opere"[62].

Opera particulară este aici *deplasată*, scoasă din locul său propriu în care nu trăieşte decât cu sine însăşi, transpusă într-un mediu social poate conform, dar poate şi contrar adevăratei sale naturi; ea este prezentată nu în sine, ci în sânul unei reţele de influenţe. „E bine să cunoaştem un individ, pe noi înşine ori pe altul în funcţie de *această* multiplicitate, de *aceste* raporturi şi de *aceste* conflicte, într-o lume a relativităţii generalizate... [Acest principiu] ne obligă să considerăm critica însăşi ca pe o lume de indivizi parţiali şi părtinitori, în relaţie cu puncte de vedere izolate şi limitate, care se completează reciproc şi pe care geniul social le constrânge aproape la o armonie".[63].

Astfel, critica literară trece deci de la analiza psihologică la sociologie, ea e rând pe rând intimistă şi stăpânită de o nevoie de generalizări istorice şi sociale. Acestea sunt cele două laturi, feminină şi masculină, ale criticii lui Thibaudet. „La limita lecturii critice masculine, spune Thibaudet vorbind despre autorul *Doamnei Bovary*, se află situarea lui Flaubert în seria literară a romanului francez..." Pe scurt, intuiţia primă a criticului, care-l făcea să pătrundă, ca să spunem aşa, instantaneu în interiorul operei criticate, cedează apoi unei nevoi de clasificare şi de explicare cauzală, care înlocuieşte sesizarea intuitivă a operei prin făurirea unui lanţ şi construirea unui tablou sinoptic în care, de bine de rău, opera se aşază la rangul său, în momentul şi la locul său, printre alte lucrări ale aceleiaşi epoci. Astfel că, în chiar măsura în care gândirea lui Thibaudet devine mai pe larg conştientă de întreaga varietate a relaţiilor care se întrepătrund în jurul operei criticate, ea devine în mod firesc mai puţin susceptibilă de a coincide cu acest centru viu în care începuse totuşi să se

62 Réflexions sur la critique, p. 135.

63\ Id„ p. 143.

situeze; trecând astfel din centru la periferie şi dinlăuntru în afară, printr-un proces care o îndepărtează tot mai mult de realităţile lăuntrice şi individuale în care îşi găsise totuşi punctul de plecare şi inspiraţia sa dinţii. În concluzie, critica lui Thibaudet, însufleţită de o mişcare esenţialmente excentrică, sfârşeşte invariabil prin a întoarce spatele la ceea ce este fondul şi substanţa adevăratei critici, adică actul de conştientizare a conştiinţei celuilalt.

II

Excentricităţii lui Thibaudet trebuie să i se opună concentricitatea celorlalţi critici de la N.R.F. şi îndeosebi Jacques Rivière şi Charles Du Bos. Contrar autorului *Reflecţiilor* despre *literatură*, niciunul nici celălalt nu cedează vreodată ispitei de a se dispersa în zonele externe ale vieţii sociale. Actul literar rămâne pentru ei, de la un capăt la altul, ceea ce este, adică acea stranie activitate creatoare continuându-se în propriul său regat, şi la care, cu riscul de a-şi vedea imediat retrasă înţelegerea şi plăcerea, criticul nu trebuie să înceteze nicio clipă să participe. Este pentru întâia oară când, nu în mod excepţional, ci într-un mod general şi permanent, apare în Franţa o gândire critică ce nu mai este informatoare, judecătoare, biografică ori egoist hedonistă şi care se vrea duplicatul spiritual al operei studiate, transpunerea integrală a unui univers al spiritului în interiorul unui alt spirit.

Nimic mai caracteristic, în legătură cu aceasta, decât acel efort repetat al lui Rivière de a ajunge să se identifice cu opera asupra căreia încearcă să se concentreze. Şi aceasta pentru că speră un sprijin de la ea, un ajutor spiritual, transmiterea unei energii de susţinere. Luat aparte, în absenţa sprijinului vital care este pentru el inspiraţia venită din afară, Rivière e un suflet în exclusivitate conştient de propria lui slăbiciune. Contrar impresionismului voluptuos al lui Jules Lemaître, totul începe la el cu ruşinea, cu sentimentul insuficienţei sale: Sunt de acum înainte incomplet, insuficient mie însumi, nu

voi mai găsi în mine o raţiune suficientă… *Am nevoie de o altă existenţă decât a mea*. Activităţii critice a lui Jacques Rivière nu trebuie deci să i se caute o altă raţiune de a fi decât nevoia care îl îndeamnă să ia din afară ceea ce nu poate găsi înăuntru. Totul depinde la început nu de o energie proprie, descoperită înăuntrul său şi în posesia căreia făptura ce o simte se află o dată pentru totdeauna, ci de un ajutor intermitent, conferit din exterior, şi de care depinde în întregime fără să-i poată determina totuşi sursa. Tot ce poate face e de a deveni ductil la ceea ce, în anumite momente privilegiate, se manifestă în el. Rivière e cel ce acceptă fără rezistenţă, ba mai mult, cu o bucurie umilă şi recunoscătoare, să *devină* ceea ce îi impune o voinţă externă, care acceptă cu încântare să-şi schimbe sufletul cu un altul. La cel mai neînsemnat sentiment de afinitate pe care i-l inspiră o prezenţă străină, personalitatea lui se deschide, se estompează: „Râd de mine, scrie el, când mă uit la înspăimântătoarea mea plasticitate. Îndată ce găsesc o gândire care seamănă cu a mea, mă las în voia ei. Iau toate contururile pe care mi le impune”[64].

Faptul că Rivière a debutat cu o lucrare de diplomă scrisă despre Fénelon este tipic. Gândirea lui nu e nimic altceva, într-adevăr, de la început şi vreme de mulţi ani, decât un chietism critic. Ea e ca un bulgăre de ceară care ia toate formele.

Totuşi, maleabilitatea cu care se împrumută celui care o influenţează, nu are ca efect faptul de a o metamorfoza rând pe rând şi total în miile de forme succesive care vin să o solicite. Minunat de maleabilă gândirea lui Rivière nu are o supleţe echivalentă cu capacitatea sa de mlădiere. O anumită lentoare ori stângăcie, ori insidioasa piedică a unui scrupul o face să întârzie.

Această gândire se străduieşte zadarnic, ea pierde întotdeauna foarte mult timp pentru a se apropia de obiectul său. Ezitarea, timiditatea, teama opunându-se

64 A. Fournier, 12 octombrie 1905.

dorinţei de a intra în contact, în sfârşit, ignoranţa relativă în care se află gândirea faţă de ceea ce caută să cunoască, fac să apară de la bun început, între ea şi opera studiată, o distanţă pe care trebuie s-o străbată, ceea ce nu poate face dintr-odată şi fără tatonări:

Când se enunţă în prezenţa mea o părere ce nu e a mea, încerc un moment de ezitare, în timpul căruia gândirea mea caută automat, prin simplu reflex, răspunsul. Nu pentru că acest fapt ar fi încă nedeterminat, ci pentru că ea încearcă să se plaseze în direcţia cea bună. Ea tatonează mental lunga claviatură a ideilor, ca să găsească locul de unde trebuie să înceapă.[65]

Astfel, la Rivière, mişcarea gândirii critice nu constă deloc într-o participare imediată la demersurile şi evoluţiile obiectului însuşi, ci în înaintarea particulară a subiectului spre obiect. Nu e o surprindere imediată a obiectului de către gândire, nu e un racursiu ori o privire panoramică pentru a-l îmbrăţişa imediat, ci dimpotrivă, o lentă şi nesigură înaintare ce pare a depinde mai puţin de perspectivele de ansamblu oferite de puterea optică, cât de informaţiile mai sumare transmise de simţuri mai puţin perfecte. Nu la vedere, ci la pipăit se referă cel mai adesea experienţa rivierească:

Nu-mi place, nu înţeleg, nu cred decât ceea ce ating, decât ceea ce e pe măsura simţurilor mele şi sub mâna mea, şi care-mi lasă un gust pe buze… Nimic nu-mi este dovedit decât prin contact.[66]

S-ar spune că la Rivière progresul cunoaşterii urmează o cale care e aceea pe care o apucă de obicei nu cei care văd, ci orbii; înaintare pe pipăite, urmată de un contact fizic şi de explorarea suprafeţelor; apoi dificila şi neîndemânatica pătrundere a unei realităţi opace, obscura afundare a gândirii într-o materie ce-i rezistă, cel puţin prin aceea că impune o serie de amânări efortului de elucidare.

Aceasta este caracteristica principală a criticii la

65 A la trace de Dieu, p. 167.

66 A Claudel, 19 aprilie 1908.

Rivière. Lucru ciudat, valoarea ei constă mai puţin în ceea ce descoperă cât în raportul pe care reuşeşte – atât de anevoios, de altfel! – să-l stabilească între ea însăşi şi ceea ce descoperă. În acest soi de corp-la-corp, de îmbrăţişare imperfectă, îi este nemaipomenit de greu să desprindă obiectul din întunericul în care se ascunde, să proiecteze asupra lui un minimum de lumină. Cu toate acestea tocmai din cauza rezistenţelor, a dificultăţii pe care o întâmpină în a se adapta la ceea ce explorează, ea face să-i apară, aproape fără voie, textura, granulaţia, soliditatea, şi aduce astfel câteva informaţii valabile asupra naturii semimateriale a acestei lumi ale cărei aspecte e oarecum constrânsă să le recunoască mai întâi fizic. De aceea, la Rivière, activitatea critică începe mai întotdeauna prin analiza unei experienţe corporale; chiar atunci când, ca în textul următor despre imaginile din poezia lui Claudel, ea ajunge în cele din urmă la perceperea unei realităţi supracorporale:

Aceste imagini nu sunt doar vizuale: noi le percepem prin toate simţurile deodată; ele urcă, cresc, ne învăluie, ne comunică vibraţiile lor, şi, în timp ce ne scaldă întreg trupul cu un val senzual, îşi depun în sufletul nostru secreta semnificaţie.[67]

Puţini critici se dovedesc atât de senzuali. Te gândeşti la senzualismul filosofilor din secolul al XVIII-lea; însă experienţa simţurilor nu se prelungeşte aici într-o activitate intelectuală, ea se limitează la propriile sale revelaţii, se mulţumeşte să fie o formă de cunoaştere tulbure, luminând slab zona indecisă dintre trup şi suflet: critică ce se află la jumătatea drumului dintre experienţa fizică şi cunoaşterea morală, pe jumătate scufundată în obiectul ei, dar rămânând încă pe jumătate afară.

Pe scurt, la Rivière, gândirea pare să sufere mereu de o anumită insuficienţă. Uneori ea devine conştientă de ea însăşi în singurătatea sa şi încearcă atunci, după cum am văzut, un crud sentiment de deficienţă. Alteori ea încearcă să se perfecţioneze identificându-se cu vreo altă

67 Études, p. 71.

gin di re, dar identificarea nu e niciodată deplină, gândirea celuilalt se sustrage parţial în profunzimea ei. Astfel, conştiinţa critică lasă să apară incapacitatea sa de a coincide total cu conştiinţa creatoare, apare un decalaj care e semnul unei noi insuficienţe şi al unui eşec. S-ar zice că în această misterioasă aventură a spiritului, pe care o constituie comunicarea între gândiri şi căreia Gabriel Marcel îi dă numele de intersubiectivitate, Rivière nu poate înainta dincolo de o anumită limită. El se opreşte mereu prea devreme, din lipsă de resurse, din lipsă de energie. Şi, citindu-l, nu poţi să nu te gândeşti că marile descoperiri critice i-au fost interzise din cauza unei penurii iniţiale a gândirii şi poate şi a zgârceniei cu care i-au fost acordate anumite haruri ori inspiraţii de care depindea.

III

Nimic mai puţin parcimonios, dimpotrivă, decât darurile care copleşesc geniul prietenului şi emulului său literar, Charles Du Bos. Totuşi, la prima vedere, aceste două gândiri critice nu sunt lipsite de asemănare. La unul ca şi la celălalt, aceeaşi maleabilitate, aceeaşi absenţă iniţială a formei proprii. La Du Bos, spre deosebire de ceea ce găsim la Rivière, niciun sentiment de imperfecţiune nu însoţeşte totuşi conştiinţa acestei prime carenţe. Dimpotrivă, lipsa personalităţii proprii apare aici mai degrabă ca un avantaj decât ca o tară sau slăbiciune, ca o stare preliminară indispensabilă dobândirii de excepţionale bogăţii.

Totul începe la Du Bos printr-un fel de dezgolire. În aşteptarea vreunui eveniment, sufletul se înfăţişează sieşi şi celuilalt sub forma unei tabula rasa. Nu pentru că, găsindu-se astfel despuiată, gândirea ar crede că renunţă câtuşi de puţin la ceea ce e esenţial; ci mai degrabă pentru că devine intens conştientă de lipsa ei iniţială de originalitate, de absenţa oricărei caracteristici proprii, sau, ceea ce înseamnă aproape acelaşi lucru, de facultatea sa – oricare ar fi particularităţile superficiale pe care le posedă în mod provizoriu – de a le altera total şi imediat îndată ce ocazia îi prezintă altele, chiar pofund diferite, chiar de

semn contrar. Astfel că ceea ce ne frapează în primul rând la Du Bos, e o fluiditate de gândire mai neobişnuită chiar decât la prietenul său André Gide. „Nu sunt oare pe de-a-ntregul lichid?”, scrie el în Jurnalul său.11 Lichiditate primă, cu adevărat infinită, şi care la Du Bos nu se înfăţişează deloc ca un defect ori ca un obstacol. Aceasta ar fi mai degrabă o calitate negativă: Ca să folosim limbajul lui Du Bos însuşi, să spunem că, pasivă, atentă, golită în prealabil de orice context şi eliberată de orice „fixaţie”, gândirea se pregăteşte să devină „locul” evenimentelor spirituale ce o vor lua drept teatru sau templu, şi a căror venire, însufleţind-o, determinând-o, o va face să existe în mod activ.

Să începem deci prin a recunoaşte în Du Bos această facultate impresionantă de a se transforma în „locul stărilor sale”[68]. Simplificare absolută a fiinţei, ce are drept urmare dependenţa ei, în întregime, de evenimentul care va veni s-o scoată din starea sa negativă originară, dar care are de asemenea ca efect, în chiar momentul în care survine acest eveniment în gândire, de a o deosebi de aceasta, de a face în aşa fel ca *ceea ce are loc* şi *locul* să rămână, pe plan spiritual, două entităţi provizoriu inconfundabile.

Aceasta e situaţia, în cele din urmă remarcabil de precisă, în care gândirea lui Du Bos şi ceea ce are loc aici se găsesc de la început angajate. Pe de o parte, exist eu, eu care aşteptam, eu care primesc, eu care depindeam de această primire pentru a renaşte la viaţa spirituală, iar de cealaltă parte, există ceea ce, apărând pe neaşteptate, are loc în mine şi se serveşte de mine şi de conştiinţa mea pentru a se arăta la lumina zilei. Iar întrucât acestui prim eveniment îi urmează un altul, apoi încă un altul, şi aşa mai departe, existenţa mea îmi apare atunci ca un loc în care se încrucişează, se succed şi se înlocuiesc nişte realităţi mentale permutabile, pe care e de datoria mea să le întâmpin, cărora am misiunea să le ofer spaţiul în care să se poată manifesta şi desfăşura.

68 Id., aprilie 1925.

„Nu mai sunt o persoană, notează Du Bos, ci locul stărilor mele”[69], iar în altă parte: „Este starea loc de trecere, cea în care nu mai eşti decât gara de joncţiune prin care trec, se perindă, nenumăratele trenuri lăuntrice”[70]

În această optică trebuie considerată activitatea critică a lui Du Bos. La obârşie ea nu e nimic altceva decât percepţia unui anumit influx spiritual care, fără ca spiritul ce-l resimte să i se recunoască câtuşi de puţin drept cauză, se răspândeşte în el şi îl îmbogăţeşte nespus de mult răspândindu-se. Totul depinde, aşadar, de această invazie iniţială. Consecinţă a unei lecturi, a unei conversaţii, a unei rugăciuni, a unei meditaţii asupra unui text, ori numai a uneia dintre acele întâmplări mentale care ia Du Bos, ca şi la Valéry, echivalează în mod strict cu un har, iată că în gândirea criticului ţâşneşte o altă gândire, gândirea altcuiva; şi că această gândire secundă, găsind resurse noi în acest teren nou, se grăbeşte să crească şi să prolifereze.

În chiar termenii lui Du Bos, gândirea sa se preface în „pur receptacul”. Receptacul nu al unei prezenţe obiective, ci al însuşi principiului subiectiv a cărui putere se face simţită în subiectivitatea celui care-l străbate ori locuieşte. Asemeni acelor moluşte numite *Bernard-l’Hermite*, care trecând de la o locuinţă la alta umplu cu fiinţa lor şi însufleţesc cu activitatea lor noul lăcaş pe care şi-l aleg, de câte ori nu se vede la Du Bos cum unul dintre autorii săi favoriţi, una dintre gândirile sale privilegiate, îi iau literalmente în stăpânire spiritul, modificându-l, vitalizându-l, făcându-l sediul unei noi cariere. Aceasta e singulara identificare săvârşită de geniul critic al lui Du Bos, geniu care se uneşte, într-un anumit sens, atât de deplin cu autorul său, încât nu mai există, literalmente, între acesta din urmă şi critic, nici cea mai mică diferenţă de natură, nici chiar de persoană. O aceeaşi entitate subiectivă îşi realizează obiectele în cea mai perfectă fuziune. Conştiinţa criticului şi conştiinţa subiectului

69 Id.

70 Id., decembrie 1923.

criticat nu mai fac decât una: identificare ce seamănă cu cea care se săvârşeşte în gândirea religioasă, deoarece, într-un caz ca şi în celălalt, prin dispariţia personalităţii sale proprii, eul ajunge să se predea cu bucurie unei inspiraţii străine atotputernice, ce pare a se servi de el pentru a-şi realiza propriile ţeluri. Dar la Du Bos, printr-un paradox neaşteptat, acest eu neantizat găseşte în însăşi neantizarea sa prilejul unei inepuizabile activităţi personale. Abia a renunţat să simtă şi să gândească de unul singur şi s-a oferit ca loc unde se săvârşeşte misterul spiritualităţii celuilalt, că el trebuie să-şi asume această viaţă străină, s-o ia pe seama sa, să facă din ea însăşi viaţa lui. Nimic mai izbitor în această privinţă decât beţia ce pune stăpânire pe Du Bos deîndată ce acceptă să-şi ia drept principiu de viaţă personală gândirea celuilalt. Iată-l imediat cuprins de o exaltare maximă: exaltare esenţialmente participantă, care îl determină să refacă în sine însuşi, printr-un act *sui generis*, ansamblul demersurilor îndeplinite de gândirea cu care s-a identificat. El reia, mimează, amplifică, dezvoltă: în aşa fel încât, lăsându-se în voia inspiraţiei care-l străbate, nu se mulţumeşte doar să o suporte, ci îi adaugă în cele din urmă un întreg lanţ de variaţiuni personale. În felul acesta, în oglinda măritoare şi multiplicatoare pe care o constituie reflecţia sa, gândirea celuilalt nu încetează să crească şi să se ramifice. Nu există critică mai fecundă decât aceea a lui Du Bos şi nicio alta care, în virtutea fecundităţii sale, să fie mai ameninţată de saturaţie sau de ceea ce numeşte el însuşi „primejdia nesecătuirii”.

IV

Să ne întoarcem acum către cel de-al patrulea dintre marii critici de la N.R.F., Ramón Fernandez. Ceea ce te izbeşte în primul rând la el este claritatea viziunii. Spre deosebire de ceea ce se remarcă la Rivière şi la Du Bos, percepţia lui critică pare, din primul moment, perfect aţintită. Ea nu are nimic vag, nedesăvârşit ori incomplet: „Criticii, spune el, sunt nişte spectatori sau nişte cititori a căror viziune e mai la *punct* decât viziunea comună şi care

te învaţă să *percepi*, adică să recreezi realitatea operei. Critica este viziunea unei viziuni”[71].

Nu există, aşadar, la Fernandez, nimic din tatonarea dinţii a gândirii, din încetineala şi tergiversarea pe care o găseam în critica lui Rivière; nimic, de asemenea, din dependenţa totală în care gândirea lui Du Bos se află la început faţă de o inspiraţie venită de altundeva. Critica lui Fernandez se afirmă imediat ca independentă de orice sprijin şi sigură de ţelurile sale. Ea ştie ce vrea şi cum să obţină ce vrea. Demersul e chiar de o asemenea siguranţă, încât pare să aibă ceva inuman, amintind de precizia meticuloasă cu care insectele îşi îndeplinesc treburile la care le obligă instinctul. Nu există aici nici cea mai mică lacună în viziune, nici cea mai mică ezitare în căutare, nici cea mai vagă ambiguitate în judecată. Căci critica lui Fernandez, contrastând, şi asupra acestui punct, cu a celorlalţi emuli ai săi, nu se întâmplă niciodată să nu se încheie cu o judecată riguros formulată. Această siguranţă extremă în comportamentul critic, Ramón Fernandez a arătat-o încă de la prima sa carte: *Messages* (*Mesaje*), publicată în 1926, cea mai bună dintre cărţile sale şi care, pe vremea când a fost publicată, a făcut senzaţie din cauza afectării arogante, a rigorii pe care o afişa. Nu se mai întâlnise niciodată în critica literară o voinţă atât de explicit susţinută de a nu tolera nimic în investigaţie care să nu depindă de o inteligenţă de tip geometric. Aceasta ne lămureşte ceea ce înţelege Fernandez în textul citat mai sus printr-o critică considerată „viziune a unei viziuni”. Această viziune ridicată, ca să spunem aşa, la puterea a doua, trebuie să manifeste un grad superior de limpezime. Tot ceea ce, în opera analizată, manifestă ceva tulbure, nediferenţiat sau echivoc, trebuie înlocuit, în viziunea corespunzătoare pe care criticul o oferă despre ea, printr-o expunere alcătuită din formule foarte clare. Opera va fi înlocuită cu schema ei: schemă rigid despuiată, redactată într-un stil cât mai abstract cu putinţă, năzuind să facă să

71 Sur la critique et l’esthétique littéraire (articol dactilografiat inedit).

apară în locul operei sistemul de legi care-i determină funcţionarea.

Nu e deci dificil să găseşti în metodele, intenţiile şi chiar expresiile lui Ramón Fernandez ceva care prevesteşte structuralismul. Dar aceasta ne îndepărtează de critica de identificare pe care am distins-o la ceilalţi critici ai grupului N.R.F., prieteni, de altfel, ai lui Fernandez, ca Rivière sau Du Bos. Şi totuşi, la el, ca şi la ei, în ciuda fermei sale voinţe de a „intelectualiza" literatura, totul începe printr-un efort de a face să coincidă gândirea critică, chiar şi la nivelul cel mai umil, la nivelul iraţionalului, cu gândirea criticată. Iată, de pildă, cum descrie Fernandez ceea ce trebuie să fie, în ochii lui, identificarea critică:

Vei trăi în preajma acestui individ printr-o frecventare directă şi cotidiană, fără a-i întreba [mai întâi] pe ceilalţi despre el, ca şi cum n-ar avea nici familie, nici prieteni, fără să-l întrebi pe el însuşi. Îl vei lăsa să trăiască alături de tine, te vei lăsa să trăieşti alături de el... te vei întreba îndelung pe tine însuţi cu privire la el, căutând nu idei clare, ci diversele sentimente pe care le încerci prin asociere când te gândeşti la el... Atunci intimitatea acestei cunoaşteri... se va traduce, dedesubtul conştiinţei limpezi, printr-o înclinaţie de a-l imita, de a face înaintea lui gesturile şi răspunsurile sale..." Pe scurt, pentru Fernandez, limpezimea nu e deloc presupusă la autorul pe care îl studiază. Dimpotrivă, ceea ce se aşteaptă să găsească e tocmai contrarul. Există un fel de comportament confuz al fiinţelor şi al operelor, la care, pentru a-l înţelege, se cuvine mai întâi să iei parte. Ca printr-o lornetă pe care nu ai reglat-o încă, prima vedere pe care o ai despre universul celuilalt este o „viziune" tulbure pe care trebuie să o rectifici printr-o punere la punct ce nu e posibilă decât aşezându-te în perspectiva persoanei pe care o studiezi. Dar este această fiinţă cu adevărat o persoană? A-ţi însuşi gesturile, înclinaţiile, acţiunile sale, nu înseamnă oare a te pierde în dezordinea unei gândiri anarhice, impersonale, haos de activităţi

divergente din care nu răsare niciodată imaginea unei persoane? Or, nimic nu e mai grav în ochii lui Fernandez decât o asemenea eventualitate, căci ea ar duce la neputinţa inteligenţei de a ajunge să găsească un principiu de inteligibilitate în ceea ce studiază. Autorul criticat ar fi atunci literalmente de negândit, de necriticat. Trebuie deci ca întregul efort al gândirii critice să năzuiască la a face să apară în dezordinea unei vieţi, ori a unei opere, principiul raţional secret care, stând la baza activităţilor lor, ar deveni în acelaşi timp fundamentul personalităţii ce s-ar cristaliza în jurul lui. Analiza critică trebuie întotdeauna să degajeze un centru de unitate psihică. De aceea, ea nu are ca misiune doar să coincidă cu o pluralitate de tendinţe dezordonate, ci să perceapă, situându-se în nucleul acestora, mobilul profund care le face să se unească. Identificarea este, aşadar, înainte de toate, un mijloc de înţelegere şi de organizare: „Critica literară, spune Fernandez, are drept scop de a coincide cât mai mult cu putinţă cu opera, de a-şi însuşi mişcarea ei creatoare, de a-i imita, *pe planul inteligenţei*, demersurile esenţiale” *11*.

Imitaţia ajunge deci nu la o dizolvare în gândirea sau în viaţa celuilalt, ci la reconstruirea, pe plan superior, a ceea ce alcătuieşte unitatea acestei gândiri ori a acestei vieţi. Actul criticului are ca scop înlocuirea mişcării confuze a existenţei printr-o schemă precisă, care este echivalentul ei intelectual.

CHARLES DU BOS

Lui Gabriel Marcel

„În fond, scrie Du Bos în *Jurnalul* său la data de 24 noiembrie 1917, adevărata dificultate este că eu nu gândesc – gândurile îmi vin: *totul îmi este dat*...” 1 În punctul de plecare nu există deci, la Du Bos, o gândire personală, nu există o reflecţie antecedenţă care ar putea acţiona asupra gândirii subsecvente, fie în felul unei puteri motoare, fie ca principiu de cercetare. Gândirea nu apare la el zămislită, fructificată ori propulsată de către alte gândiri care o preced; ea nu se alimentează dintr-un anume capital, ea nu e susţinută de către o stare de cuget

permanentă. Oricât de surprinzător s-ar părea în cazul unui spirit dotat cu o atât de vastă cultură şi cu o inteligenţă atât de fină, nimic din această cultură şi nici din demersurile acestei inteligenţe nu-i serveşte la formarea gândirii care ar trebui să se maturizeze în fiecare clipă în el. Fiecare moment e independent de toate celelalte, astfel încât viaţa spirituală a lui Du Bos nu e deosebită, în structura ei, de durata carteziană, după care, dată fiind independenţa momentelor timpului, ar fi zadarnic să contezi pe vreo permanenţă ori precedenţă. Ca să gândească, Du Bos depinde în fiecare moment de o inspiraţie, de un dar spiritual, care îi este dat în acea clipă şi pentru acea clipă:

La mine reflecţia nu intră în joc decât asupra unor elemente date, primite, şi nu auto-elaborate.[72]…Intuiţie prealabilă… act intelectual… [care] mi-a apărut întotdeauna şi îmi apare în fiecare zi mai mult ca *primit*, dat.[73]

E vorba de a-ţi *suporta* condiţia, o condiţie pe care nici n-ai cerut-o, nici n-ai căutat-o, pe care, în sensul cel mai puternic şi mai strict al cuvântului, ai primit-o.[74]

Condiţie singulară a unei gândiri care are nevoie în fiecare clipă să fie importată, obţinută din afară de către spirit, în aşa fel încât dacă ea nu-i este dată în clipa în care o aşteaptă, el riscă să rămână un spirit fără gândire, un spirit condamnat la vacuitate. Tocmai aceasta este punctul de plecare al lui Du Bos: „Esenţialul, spune el – care condiţionează însăşi pornirea – rezidă în proiecţia (cele mai adeseori cu totul involuntară) a unui indivizibil asupra căruia se exercită, *a posteriori*, reflecţia”[75]. Dincoace de această proiecţie nu există nimic. Nimic, decât o gândire pândind, poate în zadar, venirea unei inspiraţii care îi va permite să gândească. De aceea, înainte de punerea în mişcare a spiritului, înainte de a surveni factorul care,

72 Journal, 25 mai 1928, IV, p. 100.

73 Id., 14 octombrie 1929, V, p. 204.

74 Grandeur et misère de Benjamin Constant, Corrêa, 1946.

75 Journal, 2 iunie 1931, VI, p. 189.

acţionând asupra lui, îl va înzestra dintr-odată cu o însufleţire nesperată, ar fi foarte greşit să se presupună altceva în spiritul lui Du Bos decât conştiinţa însăşi a imposibilităţii în care se află de a gândi prin el însuşi. Dacă impulsul iniţial nu-i vine, dacă nu-i vine niciodată, această gândire e condamnată la aşteptare, o aşteptare prelungită la nesfârşit şi întru totul asemănătoare acelei stagnări a geniului poetic care, în tinereţe, îl chinuia pe Mallarmé.

„M-am născut la şaptesprezece ani”.

— E bine cunoscută scurta frază faimoasă care, în ideea lui Du Bos, trebuia să servească de început unei autobiografii, de altfel niciodată scrisă. Ea nu are ca obiect reliefarea vreunei întârzieri de formaţie, a vreunei încetineli în dezvoltarea mentală a unei fiinţe, ci ne atrage atenţia asupra faptului că naşterea spiritului e precedată de o stare pur negativă de prenaştere; stare despre care nu s-ar putea spune decât că fiinţa care suferă din pricina ei suferă de a nu se fi născut încă şi de a nu gândi. „M-am născut la şaptesprezece ani” vrea să spună: m-am născut după şaptesprezece ani de ne-naştere. Şi dacă atunci, într-un moment anume, această perioadă se termină brusc ţaici, sub influenţa lui Joseph Baruzi, care i-a revelat lui Du Bos filosofia lui Bergson) prin fecunditatea unei gândiri date, a unei gândiri neieşite din sine, ci venite de la altul, trebuie să recunoaştem, pe de altă parte, că această primă naştere nu devine punctul originar al unei perioade de fecunditate spirituală. Născându-se pentru prima dată la şaptesprezece ani, Du Bos va simţi de nenumărate ori după aceea nevoia de a se mai naşte. Înainte ca *Jurnalul* şi amplele studii critice să devină, douăzeci de ani mai târziu, activitatea admirabil susţinută pe care i-o cunoaştem, de câte ori nu şi-ar fi putut spune: nu m-am născut încă, aştept mereu să mă nasc. Totuşi, naşterea sa nu depinde de el, şi tot ce va face pentru a o determina nu-i va putea părea decât dăunător sau cel puţin inutil.

A-ţi determina propria naştere spirituală; în golul oricărei gândiri, al oricărei obligaţii şi al oricărui cuvânt, să te străduieşti să gândeşti, să scrii, să vorbeşti. Oare nu

acest lucru a încercat să-l facă Du Bos în acei lungi ani de neputinţă şi de prenaştere, cel puţin o dată, cu o emoţionantă răbdare? Se ştie că *Jurnalul* începe cu câteva fraze copiate din nou, zi de zi; singurele rânduri pe care Du Bos le-a putut aşterne atunci pe hârtie şi care, prin caracterul repetitiv aproape maniac de care dau dovadă ne-ar face să ne gândim la o obsesie ţinând de vreo nevroză dacă n-ar trebui să vedem în ele doar silinţa disperată a unei fiinţe căreia darul gândirii – şi înţeleg prin aceasta darul gândirii creatoare – îi este refuzat pentru o foarte lungă perioadă şi care, confruntată cu acest refuz, chinuită de lipsa ajutorului indispensabil, se sforţează cu încăpăţânare s-o remedieze, şi aceasta cu ajutorul celui mai umil procedeu, înlocuind inspiraţia absentă cu desfăşurarea mecanică a câtorva fraze învăţate pe dinafară; ca şi cum – „folosindu-se de şiretlicuri pentru a ajunge să se strecoare din nou în curentul unei activităţi, oricare ar fi ea”[76] – recopiind în partea de sus a unei pagini şi la începutul unui nou caiet anumite fraze-fetiş, spiritul ar putea să-şi dea sieşi un impuls magic şi să declanşeze alte fraze, alte idei care, succedându-se, înlănţuindu-se, curgând în sfârşit de la sine, l-ar face să iasă din marasmul său.

Dar impulsul magic se arată ineficace. Tentativa de autonaştere se dovedeşte zadarnică. Du Bos îşi dă seama de acest fapt şi se resemnează. Ceea ce va prevala la el este totala supunere faţă de inspiraţia venită din afară. Du Bos este dintre aceia care ştiu, dintr-o experienţă adesea dureroasă, că duhul suflă unde vrea şi când vrea. De aceea, el se întoarce uneori, nu fără un sentiment de afinitate cu totul aparte, spre anumite fiinţe la care simte o asemănare cu sine însuşi, ca Maurice de Guérin sau Jacques Rivière. Aceasta pentru că regăseşte în ei ceea ce consideră ca prima caracteristică a propriei sale gândiri; pasivitatea conştiinţei care se surprinde mai întâi nu în puterea, ci în slăbiciunea ei. Ca şi Guérin, ca şi Rivière, Du Bos este o fiinţă care începe prin a experimenta umilinţa

76 I d., 25 mai 1925, II, p. 364.

condiţiei sale originare. El face parte dintre aceia care devin conştienţi de ei înşişi într-o stare de dependenţă şi de insuficienţă. Penurie primă, în care nu trebuie să se vadă un defect sau un viciu al spiritului, ci dimpotrivă! Dintr-odată şi cu mult înainte de a se angaja pe drumul care îl va duce la convertire, Du Bos îşi dă seama că nu-i este dat să vorbească prin sine însuşi, că trebuie să lase mai întâi să vorbească în el o voce pe care o recunoaşte ca fiind superioară vocii sale. Mai întâi el nu trebuie să facă nimic altceva decât să o asculte. Şi ca s-o asculte bine, trebuie să facă linişte în el, să adopte o atitudine de totală receptivitate. Pasivitate iniţială, pe care Du Bos o practică de la început ca din instinct, dar al cărei exemplu l-a putut afla la marii maeştri ai spiritualităţii. Să nu ne întrebăm totuşi încă de ce natură este acea altă viaţă care vine să pună stăpânire pe spirit. Să ne mulţumim mai întâi să-i constatăm caracterul extrinsec şi renunţarea la orice viaţă personală ce pare s-o ceară de la cel care o primeşte.

Din clipa când, în *Jurnalul* lui Du Bos, se manifestă o anumită trezire a spiritului, urmând repetiţiilor sterile, trezirea se datorează unor acţiuni externe de acest gen, determinând părăsirea de sine în voia gândirii animatoare. În 1911, într-unul din primele fragmente inedite ale *Jurnalului*, citim însemnarea următoare: „În toate aceste zile m-am gândit mult la Browning. Nu simţisem încă niciodată pentru el acel elan de admiraţie care, într-o clipă privilegiată, ne predă şi ne abandonează definitiv puterii unui artist”[77].

E cunoscută admiraţia pe care Du Bos o va păstra pentru Robert Browning. În însemnarea pe care tocmai am citit-o ne e îngăduit, oarecum, să asistăm chiar la naşterea acestui sentiment. Însă nu aceasta ne interesează aici, nici chiar faptul că inspiraţia străină se manifestă, aşa cum se va manifesta de atâtea ori mai apoi, sub forma acţiunii gândirii celuilalt. Nu, ceea ce trebuie să apară ca semnificativ este faptul că gândirea cititoare începe pur şi simplu prin a ceda în faţa valului care o invadează. A

77 Id., 28 decembrie 1911, inedit.

admira înseamnă a se abandona. Elanul admiraţiei are imediat ca efect, în termenii lui Du Bos, de a-l preda puterii care îl stăpâneşte. Astfel încât viitorul critic nu pare să aibă altă funcţie, în acel moment de mare înţelegere admirativă, decât de a deveni ecoul gândirii care îl afectează, receptaculul entităţii spirituale ce-l umple cu activitatea sa.

„Stare de pasivitate absolută”[78], care lui Du Bos îi place să şi-o însuşească mai mult decât pe oricare alta, al cărei echivalent pare să-l găsească în docilitatea cu care poetul sau îndrăgostitul de natură, precum Wordsworth sau Ruskin, se supun inspiraţiilor şi sugestiilor lucrurilor – ca şi cum, pentru a ajunge să primeşti în cele mai bune condiţii darurile spirituale conferite fie de lumea exterioară, fie de imaginile pe care le oferă despre ea poetul, ar trebui să începi nu prin a acţiona, ci prin a aştepta, prin a te dezapropia, cum spun misticii, prin a deveni cât mai docil cu putinţă faţă de impulsurile variate pe care inspiraţia le imprimă eului: „Acest sentiment presupune să aştepţi, scrie Du Bos, ca, susceptibil de o viaţă vegetativă aproape continuă, să fii precum *un receptacul deschis*, mereu disponibil, ca lucrurile să-ţi fie mai degrabă *date* decât să le ieşi în întâmpinare”[79].

„Poetul, scrie el altundeva (dar n-ar putea spune oare acelaşi lucru nu numai despre poet, ci şi despre critic, despre sine însuşi în calitate de critic?), poetul e *cel care primeşte*, mai bine zis, *care suportă*. El este mai degrabă un punct de *intersecţie* decât un centru”. Şi adaugă: „Ceea ce vizez eu aici este faptul că poetul e străbătut de lucruri, *more than he originales therri*”[8081].

Cât de bine se poate înţelege că-i place Guérin, „deschis din toate părţile… supunându-se cu o deplină ductilitate vocaţiei sale de a ceda trecerea”! 11

O pasivitate atât de completă trebuie să aibă drept

78 Id., 19 octombrie 1929, V, p. 212.

79 Id., 15 decembrie 1924, I, p. 384.

80 Id., 7 noiembrie 1926, III, p. 120.

81 Du spirituel dans l’ordre littéraire, Vigile, 1930, I, p. 240.

corolar o flexibilitate de spirit corespunzătoare. Gândirea lui Du Bos se aseamănă cu cea a lui Fénelon, în sensul că, la fel ca aceasta din urmă, se pretează la toate formele, îşi însuşeşte toate felurile de a fi şi nu are în sine însăşi, ca şi apa, nicio caracteristică proprie: inodoră, incoloră, informă, puţin gustoasă, minunat de potrivită, prin urmare, să se identifice cu ceea ce se amestecă în ea. Dar recunoscând această profundă tendinţă spre identificare, care e una dintre frumuseţile sale, ca şi una dintre trăsăturile esenţiale ale întregii critici ce purcede astăzi de la Du Bos, trebuie să ne ferim să fim prea repede satisfăcuţi de această idee, căci ea ar risca să ne ascundă excesul de depersonalizare spre care începe să se îndrepte gândirea lui Charles Du Bos. Când se spune că o gândire se identifică cu o alta, se presupun de obicei două gândiri, substanţiale amândouă, avându-şi caracteristicile lor proprii, însă asemănătoare şi activ legate, în aşa fel încât între ele se stabileşte o mişcare, o apropiere progresivă şi o unificare treptată a suprafeţelor, ca între cele două nivele de apă ale unei ecluze. E ceea ce se întâmplă, de pildă, atunci când gândirea critică a lui Marcel Raymond se apropie de cea a lui Rousseau ori Baudelaire, atunci când limba lui Jean-Pierre Richard devine analoagă cu cea a poeţilor în al căror univers sensibil s-a introdus. Dar nu la fel stau lucrurile, cel puţin nu tocmai aşa, pentru Charles Du Bos. Gândirea lui nu-şi asimilează gândirea străină, nici nu se modifică pentru a-i semăna. Căci aceasta ar însemna să mai presupunem o anumită omogenitate prealabilă între cele două gândiri, un fel de osmoză care s-ar stabili între ele. Or, ceea ce se întâmplă este diferit. Între gândirea lui Du Bos şi gândirea primită de Du Bos, nu există o adevărată reciprocitate. Una este în întregime activă, cealaltă e cu totul pasivă. Primatul elementului străin e atât de total, docilitatea gândirii receptoare e atât de completă, încât de la una la alta nu există alt raport posibil decât acela al unei maree invadatoare faţă de plaja pe care o acoperă. De aceea, la Du Bos, fenomenul naşterii spirituale, al trezirii fiinţei,

începe întotdeauna prin a prezenta acelaşi aspect: cel al unui curent ce străbate sufletul şi-l face, pentru o vreme, sediul activităţii sale animatoare. Ca să folosim aici expresia esenţială de care se slujeşte Du Bos la data de 22 februarie 1922, în urma unei memorabile conversaţii cu Bergson, „persoana" e aici, cu adevărat, *locul şi nimic altceva decât locul pe unde trece, pe care îl străbate curentul spiritual*"[82].

Expresie a cărei origine bergsoniană ar fi incontestabilă, dacă în altă parte Du Bos nu ar pune-o în legătură, în mod explicit, cu spiritualismul critic al lui Henri Bremond. „Henri Bremond, spune el, e cel care a introdus şi aclimatizat termenul de *curent* şi a arătat în mod admirabil de ce, în această zonă, termenul este indispensabil şi singurul potrivit."[83] – „Să ne interogăm experienţa, iar pentru aceasta, *să ne oferim încă o dată curentului care* trecdscrie într-adevăr abatele Bremond[84]. Totuşi, între Bergson şi Bremond afinităţile sunt aşa de mari încât nu e deloc surprinzător să-l vedem pe Du Bos luându-şi bergsonismul în acelaşi timp de la sursa directă şi de la unul dintre principalii săi afluenţi. Oricum, ideea unui curent de gândire deosebit de fiinţă, însă pătrunzând-o şi impregnând-o în mod continuu, e o idee scumpă între toate lui Bergson; e cea a unei mişcări alcătuite din variaţii calitative constant schimbătoare, identificabilă cu durata trăită, şi care traversează conştiinţa fără a se fixa. Astfel încât acest curent de gândire nu poate să apară niciodată, în ochii celui care beneficiază de el, ca fiind rodul spiritului său şi nici ca proprietatea sa personală. El e un izvor de viaţă niciodată definitiv stăpânit, care, venit de undeva şi mergând altundeva, nu face decât să străbată câmpul pe care-l stropeşte şi însufleţeşte.

De unde convingerea lui Du Bos că, nefiind sursa a ceea ce gândeşte, el nu este decât sediul ei, sau, ca să folosim un termen de care se serveşte în mod constant,

82 Journal, 22 februarie 1922, I, p. 65.

83 Du spirituel dans l'ordre littéraire, Vigile, 1930, IV, p. 147.

84 Prière et poésie, Grasset, 1926, p. XIII.

locul: „Persoana nu e decât locul pe unde trece, pe care-l străbate curentul…”

Receptacul deci, însă nu rezervor închis; receptacul comparabil cu bazinul prin care trece, fără să se oprească, o apă curgătoare. Sufletul e locul a ceea ce îl străbate. Locul: acesta e termenul ales cel mai adesea de către Du Bos pentru a caracteriza nu fenomenul mental al cărui subiect este, ci pe sine însuşi ca subiect al acestui fenomen. Eu, Charles Du Bos, devin conştient de mine însumi ca loc a ceea ce mi se întâmplă. Nu sunt ceea ce mi se întâmplă, nu sunt ceea ce survine şi se gândeşte în mine, nu sunt nici măcar propria mea gândire, sunt doar cel care e aici pentru ca să survină şi să se scurgă în el, în cele din urmă, gândirea. Ne-ar fi greu să ne imaginăm o concepţie mai umilă despre conştiinţa umană, o atenţie mai scrupuloasă în a nu-i atribui nimic dincolo de o anumită pasivitate esenţială. Spiritul meu nu e un ansamblu de gânduri, un centru creator de gânduri, el e doar ceva prin care trece gândirea. Or, iată că Charles Du Bos întâlneşte într-o zi definiţia cea mai impresionantă a acestei concepţii atât de modeste despre realitatea subiectivă a fiinţei în textul unui prieten. La întâi decembrie 1923, în *Revue Musicale* (*Revista Muzicală*), vrând să definească aportul lui Straviński şi să opună subiectivismului lui Schumann ori al lui Fauré noului obiectivism muzical, Boris de Schloezer scrie că în muzica stravinskiană eul este ca *„un loc de trecere în care realitatea se întrupează muzical”* – frază extraordinar de profundă şi menită unui dublu destin, în virtutea influenţei pe care o va avea asupra a doi gânditori în acelaşi timp prieteni şi divergenţi ca orientare. Cu două luni mai târziu, într-adevăr, într-un articol celebru din *La Nouvelle Revue Française*, intitulat la *crise du concept de littérature* (*Criza conceptului de literatură*) care datează din februarie 1924, Jacques Rivière, citind elogios textul în care se află această frază a lui Schloezer, o interpretează în mod corect ca fiind definiţia unui nou obiectivism care ar putea fi deopotrivă literar şi muzical. Străduindu-se să surprindă opera în

mişcarea prin care elimină emoţia subiectivă, pentru a „face să acţioneze direct lucrurile”, gândirea lui Schloezer îi apare lui Rivière drept mijlocul cel mai sigur de a se sustrage de la toate lucrurile al căror sclav extaziat fusese el însuşi vreme de prea mulţi ani. A uita eul, josnic loc de trecere, pentru a nu mai vedea decât adevărul obiectiv ce se întrupează în el, acesta trebuia să fie, în ochii fostului subiectivist deziluzionat care era Jacques Rivière în 1924, idealul literaturii şi al muzicii viitorului. Şi trebuie să adăugăm că, interpretând în felul acesta vorbele lui Boris de Schloezer, Rivière nu le denatura câtuşi de puţin, ci extindea doar semnificaţia care-i fusese dată de autorul său…

— Cu alte cuvinte, în acest atac împotriva subiectivismului, Rivière vedea un îndemn de a deveni el însuşi un obiectivist. Dar lucrurile nu stăteau deloc astfel pentru Charles Du Bos. Ceea ce trebuia să reţină el din această critică a subiectivismului era determinarea excepţional de precisă a câmpului alocat de Schloezer conştiinţei umane. Da, aşa cum o ştia el însuşi dintr-o experienţă intimă mereu reînnoită, conştiinţa nu era altceva decât un loc spiritual: „loc de trecere” cum spunea Schloezer, „loc pe unde trece curentul”, cum scrisese el însuşi. Şi abia la câteva zile după publicarea articolului lui Schloezer, într-o pagină a *Jurnalului* său, ea însăşi capitală şi pe care va trebui s-o comentăm îndelung mai departe, pagină datată 27 decembrie 1923, Du Bos, descriind starea de spirit în care se află atunci, scrie: „Este *starea loc de trecere*, cea în care nu mai eşti decât gara de joncţiune prin care trec, se perindă nenumăratele trenuri lăuntrice.”[85]

Să nu ne oprim pentru moment la această pluralitate de aspecte ale vieţii interioare. Pe urmele lui Ramón Fernandez, Du Bos le aplică expresia bizară de „multiplicitate etalată”[86]. Să reţinem acum doar termenii „loc de trecere”, care par a fi o combinaţie a expresiei

85 Journal, 27 decembrie 1923, I, p. 399.
86 Id.

bergsoniene de curent şi a definiţiei restrictive a subiectului la Schloezer, ca loc mental al lucrurilor. Mai multe expresii analoage vor lua de altfel naştere direct sub pana lui Du Bos. Într-un text nedatat despre Bergson, pe care nu trebuie să-l confundăm cu cel din *Jurnal* de la 22 februarie 1922, şi care a fost publicat în *Culegerea de texte* de la Colombe, găsim fraza următoare: „Unica divinitate e aici sufletul; *trecerea* acestui *curent spiritual* a cărui persoană însăşi nu este decât un *loc* care trebuie să se transforme în templu”[87].

La fel, în Jurnalul din 1 aprilie 1925 se poate releva: „Eu nu mai sunt o persoană, ci locul *stărilor melé*”[88].

În altă parte, va spune: „Eu nu mai sunt decât *receptaculul vieţii celuilalt*”[89].

Şi, citind fraza lui Novalis, după care ceea ce e cel mai pozitiv în toate lucrurile este *Stimmung-ul*, Du Bos aprobă şi adaugă: „Are perfectă dreptate – însă acel Stimmung care ne invadează, al cărui *loc şi pradă* devii”[90].

Să devii locul şi prada unei gândiri care, izvorând în noi, face din noi, dintr-odată şi cât îi place, sediul mişcării sale itinerante, iată, în fond, pentru Du Bos, dacă nu scopul şi totalitatea activităţii propriu-zis critice, cel puţin principiul şi punctul ei de plecare. Eu, criticul, ori şi mai modest, cititorul, încep prin a lăsa să se reînceapă în mine gândirea care mă invadează şi pe care mi-o însuşesc. În absenţa mea totală ţâşneşte această realitate. Nimic nu e mai emoţionant la Du Bos decât această primă interiorizare a gândirii celuilalt, care se împlineşte într-o consimţire a spiritului în care nu există numai o infinită

---

87 Choix de textes, La Colombe, 1959, p. 60 — Cf. şi Journal, V, p. 44 „Noţiunea de loc de trecere este aici toarte importantă în măsura în care trece prin el curentul divin“ — A se vedea de asemenea Du spirituel, Vigile, 1930, I, p. 237. „Să fii locul prin care curentul spiritual îşi alege să treacă...“

88 Journal, 1 aprilie 1925, II, p. 335.

89 Id., 25 iulie 1924, II, p. 149.

* Stimmung — stare sufletească (N.T.).

90 Cours sur Novalis, Cahiers Charles Du Bos, VII, p. 8.

înţelegere receptivă, ci şi capacitatea de a trăi urmând bătaia pulsului, ritmul inimii, cele mai delicate variaţii organice ale gândirii astfel retrăite. Nimeni n-a trăit în mod mai ingenios, mai docil, mai exact, într-o interioritate ce nu era a sa: „A trăi într-o intimitate strânsă, şi ca într-o îmbrăţişare, cu unii dintre morţii cei mari; cei mai ai mei”[91]. „Să mă pun mereu în locul celuilalt, şi să încerc nu numai să văd, ci în măsura posibilului, să gândesc şi să simt ca el”. În sfârşit* vorbind despre unul din prietenii lui cei mai dragi, Gabriel Marcel, despre care se gândea să scrie o carte: „Era ca şi cum se afla în fotoliul din faţa mea, vorbea, şi ca şi cum eu m-aş fi găsit imediat în interiorul a tot ceea ce spunea” 2S.

Din afară spre înăuntru, de la perceperea exterioară a făpturii contemplate la experienţa vieţii ei intime, nu există deci la Du Bos nicio tranziţie. Interiorizarea are loc, ca să spunem aşa, dintr-odată. Dintr-odată, cel care era în exterior este în interior, dintr-odată cel care era în propriile sale frontiere se descoperă înăuntrul unei realităţi spirituale diferite; ca şi cum apropierea de celălalt, identificarea unei conştiinţe cu o alta, nu s-ar face printr-o mişcare de ieşire şi de intrare, aşa cum te duci dintr-o casă într-alta trecând pe stradă, ci dimpotrivă, printr-o alunecare directă în interioritatea celuilalt, fără a avea nicio clipă sentimentul că gândirea critică a avut de trecut vreun obstacol, de dat la o parte vreun înveliş, ea să ajungă în inima intimităţii spre care tinde de la început ca un corp către centrul său de gravitaţie. De aceea, cu toate că titlul ales de Du Bos pentru eseurile sale critice este *Aproximări*, puţini sunt termenii ce riscă să fie atât de rău înţeleşi, căci nimic nu seamănă mai puţin cu critica lui Du Bos decât o aproximare exterioară, aceea prin care un subiect se apropie fizic de obiectul său. Nu critica lui Du Bos, ci aceea a lui Rivière din prima fază, cel din *Studiile* din 1911, sugerează imaginea unei explorări ezitante a suprafeţelor. Critica lui Rivière este o cunoaştere de orb, ea depinde de o aproximare tatonantă, care se face prin

91 Journal, 25 septembrie 1924, II, p. 160.

pipăit. Însă lucrurile se petrec cu totul invers la Du Bos. De la primul contact, ceea ce îi este dat este intimitatea obiectului de cercetare. Iată-l transportat în chip misterios de cealaltă parte a frontierei ce-i face pe oameni să opună unii altora ecranul aparenţelor lor. Nu pentru că între el şi noul mediu mental, în care se descoperă, analogia ar fi atât de mare şi trecerea atât de uşoară incit identificarea – să fie, ca să spunem aşa, săvârşită dinainte. Nu; aşa cum am văzut, aproximarea lui Du Bos nu este o identificare. E mai degrabă o substituire. Totul se petrece ca şi cum Du Bos ar vedea încredinţându-i-se bucuria unui suflet deosebit de al său. Înăuntrul acestuia el înaintează, se afundă, apropiindu-se tot mai mult de un centru care nu e de o natură diferită de regiunile periferice descoperite la început. Astfel Du Bos se apropie urmărind o aproximare al cărei itinerar se află în întregime situat în interiorul celui a cărui gândire pare că a înlocuit-o cu totul pe a sa.

Aproximare, identificare, substituire... Am spus oare destul? Evenimentul aproape inefabil ce are loc în critica lui Du Bos e de aceeaşi natură cu orice sacrificiu implicând o renunţare nu numai la un avut, ci la o calitate fundamentală a fiinţei: dispariţie a eului în faţa unui alt eu, consimţire a spiritului de a lăsa să locuiască în el o spiritualitate străină. A citi un eseu critic de Du Bos înseamnă întâi de toate a nu lua cunoştinţă decât de acea existenţă secundă care deţine întregul loc şi căreia îi este hărăzită orice activitate. Dar aceasta înseamnă, aproape în acelaşi timp, la modul minor şi, ca să spunem aşa, în surdină, a percepe şi prezenţa conştiinţei critice înseşi, transformată în pura receptivitate a vieţii mentale străine care se desfăşoară în ea. Conştiinţă a altei conştiinţe, loc al unui curent de viaţă străin, pasivitate în care se desfăşoară, alienându-se, o imprevizibilă activitate. Astfel încât a citi un eseu al lui Du Bos înseamnă a percepe, ea printr-un efect de transparenţă, o interioritate dublă, interioritatea celui care inspiră şi care dăruieşte, interioritate a celui care suferă şi care primeşte. Descriind un asemenea fenomen este de altfel dificil să nu-i

denaturăm semnificaţia exactă. Căci nu e vorba deloc aici, ca de exemplu în narcisism, despre dedublarea de sine într-un subiect şi un obiect. Dimpotrivă, faptul greu de Conceput, dar care este esenţa însăşi a evenimentului psihic despre care depune mărturie fiecare *Aproximare* a lui Du Bos, este manifestarea unei dedublări de o asemenea natură incit cele două elemente care se compun nu încetează să se dezvăluie, şi unul şi celălalt, în ochii noştri, ca realităţi pur subiective. Un suflet se întrezăreşte în transparenţa unui alt suflet. Un suflet se serveşte de un alt suflet ca să facă din el lăcaşul de cristal în care se lasă văzut cum gândeşte, simte, visează. Eul celuilalt ni se oferă nu ca obiect de gândire, ci ca subiect a ceea ce gândeşte, şi aceasta totuşi în prelungirea şi profunzimea unei alte gândiri, ce e aici un fel de subiect. Situaţie aproape imposibil de descris, şi încă şi mai dificil de conceput, şi care pentru Du Bos e totuşi situaţia gândirii critice prin excelenţă. E ca şi cum în planul secund al sufletului său, la distanţă de sine dar în sine, s-ar descoperi un alt sine, nu mai puţin intim conştient de existenţa sa proprie, dar la un nivel diferit al vieţii conştiente – astfel încât între aceste două euri, între aceste două moduri deopotrivă intime însă nu la fel de profunde de a se simţi, se nasc raporturi, se transmit revelaţii, se înfăptuieşte o minunată deschidere de la spirit la spirit.

Raport ce implică totuşi, inevitabil, între cel care dă şi cel care primeşte, o distincţie specială, o relaţie de superioritate şi de inferioritate. Aşa se petrec lucrurile îndeosebi în critica lui Du Bos. Dacă este, esenţialmente, o critică de admiraţie şi de omagiere, nu e pentru că se înfăţişează ca un elogiu exterior adresat vreunui obiect frumos. Nu există aici o judecată măgulitoare emisă din afară asupra unui obiect socotit vrednic de laudă. Critica lui Du Bos, dimpotrivă, e ca un Cântec murmurat de recunoştinţă. Fiecare studiu al său este mai întâi precedat şi dominat de tăcuta receptare a unui mesaj. Totul se petrece ca şi cum între gândirea care dăruieşte şi spiritul care s-ar recunoaşte drept beneficiar al ei, dialogul care s-

ar stabili s-ar revela a fi de o natură cu totul specială, cât mai apropiat cu putinţă de monologul interior, în care, în schimbul şuşotit de întrebări şi răspunsuri, ceea ce interesează înainte de toate e ceea ce este revelat şi conferit. De aceea nu e nicio necuviinţă a se compara acest fel de critică şi felul de relaţie pe care îl implică cu *Solilocviile* sfântului Augustin (atât de dragi lui Du Bos), ba chiar cu *Imitaţia lui Cristos*: opere care îl depăşesc prin obiectul lor, fără îndoială, infinit de mult pe cel al oricărei critici, dar care seamănă cu tipul de critică practicat de Du Bos, în sensul că găseşti în ele, tocmai în unitatea aceleiaşi activităţi, o fiinţă care dă şi o fiinţă care recunoaşte că îi este dat.

Dar această relaţie oarecum verticală, comportând dubla prezenţă a unui donator şi a unui donatar, a unei superiorităţi coborându-se până la o inferioritate, nu se regăseşte la Du Bos numai sub forma unei relaţii interumane sau – pentru a folosi expresia lui Gabriel Marcel – intersubiective, între un artist şi un critic. Ea există şi sub înfăţişarea unei relaţii între Du Bos şi Du Bos, între eu şi eu. Adesea, într-adevăr, la cel despre care vorbim, ţâşnirea de viaţă care se săvârşeşte cu consecinţe atât de admirabile se înfăţişează în aşa fel încât nu mai apare ca rezultat al vreunei influenţe externe, ci ca manifestare, în eul inferior, actual, a unui eu superior şi anterior, care se identifică cu el. E ca şi cum două nivele diferite de conştiinţă şi de spiritualitate din interiorul aceleiaşi fiinţe ar începe dintr-odată să comunice; sau, mai exact, dar şi mai simplu, ca şi cum ar deveni, în mod excepţional, posibilă pentru spirit descoperirea, măcar în parte, a întregii profunzimi care e în el şi din care nu cunoaşte de obicei decât învelişul. A te descoperi în felul acesta înseamnă a te descoperi în acelaşi timp ca fiind unu şi dublu, unu în simplitatea sufletului tău şi dublu în contrastul care există între ceea ce eşti la nivelul tău cel mai de jos şi cel care eşti în acele regiuni îndepărtate cu care nu comunici decât în mod imperfect. Desigur, această regiune secundă nu trebuie confundată cu inconştientul.

Ea ar corespunde mai degrabă cu ceea ce gânditorii creştini numesc adâncul sau centrul sufletului, insistând uneori asupra faptului că acest adânc al nostru nu ne este niciodată cunoscut pe de-a-ntregul şi că acesta este motivul pentru care nu ne cunoaştem direct esenţa. Dar dacă între noi înşine şi noi înşine există această neştiinţă, sau cel puţin această lipsă de unitate, nu e mai puţin adevărat că între aceste două părţi ale fiinţei noastre se poate angaja un veritabil dialog lăuntric. Or, tocmai aceasta are necontenit loc la Du Bos, şi în aceiaşi termeni ca şi dialogul dintre gândirea sa critică şi gândirea poetului sau artistului care se revelează în el. De la un capăt la altul al *Jurnalului*, asistăm la o reluare a dialogului între sine şi sine, sub forma unei fiinţe care dă şi a unei fiinţe care primeşte.

Dar în textul despre Bergson, citat chiar la început, în care persoana filosofului e definită drept loc al curentului ce trece prin ea, Du Bos face deosebirea esenţială; „Miracolul la Bergson, spune el, este că, într-un sens, totul iese din Eul profund, că el trăieşte cu acest eu profund în contactul cel mai constant şi mai intim…” 24 Remarcă reluată într-un pasaj din *Jurnal* (22 februarie 1922), unde tot în legătură cu Bergson, Du Bos spune: „Eul profund în stare pură e cel care a pus din nou stăpânire pe el, dincolo de orice caracter accidental al unui Eu individual” 25. Dar ceea ce i se recunoaşte aici lui Bergson, Du Bos o va recunoaşte deîndată şi în mod repetat în sine însuşi:

Din ce în ce mai mult, pe măsură ce experienţa mea se precizează, chiar lăsând la o parte problema pluralităţii eului, am senzaţia că înăuntrul meu însumi suntem mereu cel puţin doi… cel mai evident fiind aici cel mai anonim, cel mai retras fiind dimpotrivă cel mai personal, nu vreau să spun cel mai uşor de identificat, mai uşor de individualizat din afară, ci acela care apare în mod exploziv şi în faţa căruia, deîndată ce se iveşte, celălalt dispare, dispare instantaneu, ca şi cum ar simţi că nu era acolo decât pentru a umple golurile, interimatele, şi că adevăratul său

rol trebuie să se mărginească la *a ceda*, *cu docilitate*, *trecerea*.[92]

Iar în altă parte, citind spusele sfântului Augustin: „Am reflectat îndelung, vorbindu-mi mie însumi, Augustin cu Augustin”, Du Bos adaugă comentariul următor:

Astfel se inaugurează adevăratul dialog interior. Dacă totul pleacă de la persoana *eu*, asupra ei este important să te apleci mai întâi, dacă stadiul următor se bazează în schimb pe o dedublare a persoanei *eu*... dedublare spirituală în care, dincolo de zona care e doar a *psihologicului* şi nu mai puţin dincolo de zona conştiinţei *impersonale*, în dialogul lăuntric al celor doi Augustini, unul dintre cei doi, acel Augustin a cărui persoană *eu* îşi trăieşte în timp durata concretă, descoperă că celălalt Augustin *îl debordează şi îl transcende* totodată, că îi este cu totul incomensurabil.

Şi vorbind despre acest eu transcendent şi incomensurabil, Du Bos continuă spunând:

Cestălalt nu e nimic altceva decât sufletul lui Augustin, un suflet nu impersonal, ci personal până la unicitate, *internum aeternum*, acea realitate lăuntrică nouă înşine, care e în noi realitatea eternă.[93]

La acest punct, Du Bos are deplina conştiinţă a faptului a cărui experienţă o trăieşte în acelaşi moment. Căci pasiv, pur receptiv, pe de-a-ntregul resemnat să suporte ceea ce i se întâmplă şi să considere (acest fapt) ca emanând dintr-o sursă infinit superioară sieşi, el e silit să recunoască, pe de altă parte, că ceea ce i se întâmplă este el însuşi, că ceea ce îl transcende nu e decât propria sa persoană.

Transcendat, debordat, el e în acelaşi timp cel ce transcende şi debordează. Astfel debordarea nu e depăşire, şi nici transcenderea excludere. Dincolo ori deasupra lui, ceea ce întrezăreşte este tot el însuşi. Primind darurile ce-i sunt conferite, fiinţa receptivă nu face decât să le primească din propria sa mină.

92 Id., 2 iunie 1925, II, p. 375.

93 Approximations, III, p. 210.

Şi aşa se întâmplă mereu, chiar atunci când darurile par a fi oferite de către un altul. Augustin ori Pascal, Wordsworth sau Pater, Novalis ori Hofmannsthal nu sunt, din acest punct de vedere, decât simple persoane interpuse – interpuse între eu şi eu. Revelându-şi sufletul, iniţiindu-şi cititorul în dedublarea esenţială prin care spiritul ajunge la profunzimile sale, ei îl învaţă un drum care este drumul lăuntric. Pe de o parte, citindu-i, ceea ce criticul descoperă şi ne face să descoperim este tocmai o esenţă *sui generis*, esenţa Augustin sau Pascal, Wordsworth sau Pater, Novalis ori Hofmannsthal. Ca să facă acest lucru, el devine locul celuilalt, locul în care ni se deschide sufletul celuilalt. Însă, pe de altă parte, ceea ce Augustin sau Pascal, Wordsworth sau Pater, Novalis sau Hofmannsthal îi învaţă pe cei care-i citesc, este dispoziţia fundamentală a oricărei vieţi lăuntrice, faptul că aceasta, oricare ar fi subiectul ei, e întotdeauna dublă, întotdeauna divizată într-o parte receptivă şi pasivă şi într-un eu activ care îl transcende şi debordează pe cel dintâi.

La Du Bos, această prezenţă a elementului superior e necontenit dezvăluită în acelaşi timp m şi *pe deasupra* eului inferior:

„Am cunoscut prea bine această crudă senzaţie de a fi *survolat* de către ceea ce e mai bun în mine.[94]

Fiinţa se transcende înăuntrul ei înseşi… Atunci când e astfel, introspecţia se situează la un nivel mult mai înalt decât psihologicul pur, decât simpla luare de cunoştinţă psihologică: ea îl *survolează*.[95]

Du Bos percepe la Keats această viaţă spirituală, ca să spunem aşa, la două nivele:

Toată măreţia lui Keats stă în faptul că în fiecare moment al scurtei sale traiectorii pământeşti, oricât de mare ar fi poemul, scrisoarea întru totul contemporană cu poemul e încă şi mai mare, vreau să spun că ni-l arată pe

---

94 Journal, 1 septembrie 1928, IV, p. 187 — Cf. şi III, p. 291. IV, p. 141, V, p. 154, VI, p. 45 şi mai ales Dialogue avec André Gide, Corrêâ p. 335.

95 Journal, 2 iunie 1931. VI, p. 190.

Keats omul *survolându-l* întotdeauna cu puţin pe Keats geniul, fiind, în raport cu aceasta din urmă, într-o poziţie de transcendenţă.[96].

Acelaşi lucru şi pentru pictorul Watteau:

Cu o umilinţă nu mai puţin mândră *survolează* Watteau lumea lui Watteau.[97]

La capătul acestei mişcări, ceea ce apare prin distanţare nu mai este doar eul terestru, ci un principiu de viaţă care se afirmă infinit superior eului, fără a înceta totuşi să fie eu. Aceasta e raţiunea mândrei umilinţe despre care vorbeşte aici Du Bos: descoperirea identităţii de natură care există între cel ce se apleacă asupra profunzimii sale lăuntrice şi imaginea transcendentă pe care o descoperă de fapt aici. Debordat, survolat, dar debordat şi survolat de către sine însuşi, poate că în chiar actul de conştientizare a acestei identităţi secrete constă experienţa graţie căreia, spune Du Bos, eul ajunge să se „întâlnească cu propria imensitate”[98].

II

A te întâlni cu propria ta imensitate – ce vrea să spună aceasta? întrebare fundamentală pentru Du Bos, şi la care nu numai toate scrierile sale ci întreaga sa viaţă încearcă să dea un răspuns. Înainte totuşi de a încerca să-l degajăm, se cuvine poate să examinăm pericolele, slăbiciunile, înfrângerile riscate ori îndurate de anchetator pe parcurs. Căci viaţa subiectivităţii pure este una dintre cele mai greu de urmărit.

Or, primul dintre aceste pericole este ceea ce Du Bos însuşi numeşte „multiplicitatea etalată”[99]. E o expresie a lui Ramón Fernandez. Ea vizează caracterul adesea neutru

---

96 Id., 21 octombrie 1931, VII, p. 74.

97 Choix de textes, p. 190.

98 Journal, 29 ianuarie 1927, III, p. 155.

99 ld., 27 decembrie 1923, I, p. 399. — Cf. şi App., IV, pp. 175—76. Aceeaşi stare de multiplicitate etalată o recunoaşte Du Bos la eroul Educaţiei sentimentale, al cărui suflet este simplul „loc al sentimentelor sale“, în loc să fie cel al curentului spiritual (Journal, I, p. 287).

şi depersonalizat al cunoaşterii pasive şi faptul că, în virtutea acestei absenţe de caracteristici, cel care se lasă în voia ei riscă să fie subiectul a mii de experienţe echivalente, să vadă încrucişându-se în el fără deosebire o mulţime de activităţi psihice eterogene. Atunci eul conştient şi pasiv, căruia eul profund i se revelează, nu mai apare decât ca instrumentul graţie căruia se dezvăluie toată această profunzime complexă. Eul dispare în faţa a ceea ce înregistrează. Marcel Proust afirmă acest lucru într-un text la care Du Bos se referă adesea. Estomparea scriitorului în faţa adevărurilor lăuntrice pe care le descoperă, sacrificarea, în felul acesta, a propriei existenţe, nu se explică decât dacă însăşi această existenţă e considerată de el, în termenii lui Proust, ca neavând altă valoare decât aceea „pe care poate s-o aibă pentru un fizician un instrument indispensabil experienţelor sale”[100]. Concepţie ştiinţifică ce are drept consecinţă reducerea rolului eului conştient la cel al unui simplu mijloc de cunoaştere, iar a eului profund la un complex de fenomene ale cărui legi trebuie scoase în evidenţă. În cel mai bun caz, viaţa lăuntrică se reduce atunci la a nu mai fi decât o multiplicitate inteligibilă de fapte psihice. În cel mai rău, şi în momentele în care conştiinţa lipsită de reacţie se resemnează să fie ţinta miilor de asalturi ale vieţii spirituale, nimic nu e mai perceptibil decât iruperea simultană a fenomenelor mentale care reclamă totalitatea atenţiei şi a câmpului de conştiinţă în care se manifestă. Atunci acesta din urmă apare monstruos, intolerabil de aglomerat. Aceasta e starea pe care o descrie Du Bos într-un pasaj important al *Jurnalului*, din care am desprins şi comentat deja o frază deosebit de semnificativă. Dar trebuie să citǎm acum textul în întregime:

Ora zece şi jumătate. De ieri după amiază, această stare de care mă tem mai mult decât de orice: dispariţie a celei mai mici dorinţe de a lucra, însoţită de o

100 Pastiches et Mélanges, p. 109 — în Journal (II, p. 240) Du Bos vorbeşte despre „acel obicei, pe care Proust l-a întărit la atîţia dintre noi, de a se considera drept loc al anumitor experienţe“.

semiactivitate calmă a spiritului. E într-adevăr starea de multiplicitate etalată pe care o defineşte Fernandez în eseul său despre Proust... E starea loc de trecere, cea în care nu mai eşti decât gara de joncţiune prin care trec, se perindă nenumăratele trenuri lăuntrice; starea în care noţiunea vieţii fiecăruia dintre noi, înfăţişată ca un simplu împrumut, ca instrument a ceva mai mare decât ea – noţiune pe care, mai bine decât oricine, Proust a stabilit-o în legătură cu Ruskin, de la care de altfel a moştenit-o – se degradează până la a nu mai deveni decât *locul* unde, orice ierarhie fiind abandonată, într-o totală uniformitate a planurilor, nu se mai înregistrează energia în ceea ce poate avea ea divin, ci hazardul pur al succesiunii fenomenelor.[101]

Pentru a înţelege întreaga însemnătate a acestui pasaj, se cuvine să-l punem în legătură, cum o face de altfel Du Bos însuşi, cu articolul lui Ramón Fernandez unde se vorbeşte de „multiplicitatea etalată". E vorba de eseul despre *Garanţia sentimentelor şi intermitenţele inimii*, studiu dedicat de Fernandez chiar lui Du Bos. Fernandez vorbeşte aici despre experienţele sensibile la Proust ca despre o multiplicitate de fragmente care se exclud şi se juxtapun în acelaşi timp. E ceea ce Du Bos traduce prin imaginea unei gări de joncţiune, în care se perindă trenurile interioare, sau prin imaginea mai frecventă a unei răspântii pe care o aglomerează valul vehiculelor venind din direcţii diferite. De unde dificultatea pentru gândire de a nu fi paralizată de însăşi supraabundenţa a ceea ce o invadează. Blocarea locului mental în care s-a transformat el însuşi este un fenomen adeseori descris de Du Bos:

Continui să fiu locul de intersecţie a atâtor lucruri pe care nu reuşesc încă să le reunesc sub nicio formă de activitate.[102]

Sunt mai mult decât oricând locul unui întreg mănunchi de necesităţi interioare ce se neutralizează una

101 Journal, 27 decembrie 1923, I, pp. 399—400.

102 Journal, 25 aprilie, 1925, II, p. 354.

pe alta.[103]

Sunt un frumos punct de întâlnire a unor contradicţii.[104]

Locul de trecere a devenit un loc de obstrucţie. Fiinţa care se lasă în voia ideilor e prinsă în confluenţa paralizantă a acestor idei. În loc să fie un „loc de trecere", ea devine un loc de ne-trecere, un loc în care curentul ideilor e întrerupt în mod fatal.

Dar există şi contrarul. Cel ce se lasă în voia multiplicităţii curenţilor vieţii spirituale tinde să alunece fără răgaz de la o experienţă la alta, să fie în fiecare clipă sediul unei experienţe imediat înlocuite. Atunci pasivitatea spiritului devine principiul unei discontinuităţi radicale. Fiinţa este locul unei diversităţi ce nu mai are nimic personal. Ea suportă o mişcare anonimă, asistă la o perindare de inspiraţii succesive.

Acesta este, de pildă, cazul lui Shelley.

Anumite versuri ale acestui poet ne furnizează, într-adevăr, „starea de pasivitate absolută a lui Shelley sub acţiunea curentului şi în acelaşi timp nostalgia pe care o făcea să se trezească în el nu numai intermitenţele curentului, ci, atunci când aceasta apărea, caracterul său de nedefinită *mutability*"[105]

Dar acesta este îndeosebi cazul lui Du Bos percepându-se pe sine însuşi:

Îmi apăream mereu, şi toţi ceilalţi împreună cu mine, ca *loc al tuturor fluctuaţiilor şi al tuturor vârtejurilor*.[106]

[Sunt] literalmente înspăimântat de discontinuitatea stărilor mele interioare. Vorba lui La Bruyère: „El îşi urmează sieşi", devine *always more dangerously true of me*".

Nu există colţişor din mine – şi dintre cele mai întunecate – pe care să nu-l fi reperat, explorat; însă rezultatul este că mă aflu în faţa unei mulţimi de

103 Id., 10 mai 1924, II, p. 119.
104 Id., 23 ianuarie 1928, IV, p. 25.
105 Id., 19 octombrie 1929, V, p. 212.
106 ld., 18 septembrie 1935, IX, p. 82.

personalităţi fragmentare şi în cel mai înalt grad contradictorii şi că, de voie de nevoie, ajung la concluzia că nu mai sunt o persoană, ci *locul stărilor mele*.[107]

Astfel, fiinţa care acceptă să nu fie decât locul de trecere al gândurilor sale trebuie să se resemneze a nu mai fi decât locul stărilor succesive prin care-i trec gândurile. Se pare că acestea se dezagregă, că nu mai formează, cum o voia Bergson, un curent continuu vărsându-şi unitatea calitativă în fiecare moment de conştiinţă. Acum conştiinţa-loc-de-trecere devine locul impersonal în care se înregistrează apariţia şi dispariţia tuturor proiectelor, de existenţă ce se perindă în gândire. Starea loc-de-trecere este acum constatarea unei radicale disocieri a elementelor succesive ale spiritului. Multiplicităţii etalate în spaţiu îi corespunde o multiplicitate mai negativă, o fărâmiţare temporală, pulverizare a vieţii sensibile, ale cărei elemente imponderabile se risipesc ca fumul în vânt.

Fenomen care, la Du Bos, nu trădează doar imensa dificultate pe care o întâmpină în a da o oarecare unitate propriei sale gândiri, ci devine de asemenea manifestarea exagerată, împinsă până la travestire, a vocaţiei sale de critic.

Căci pentru Du Bos a fi critic înseamnă să renunţi la tine pentru a adopta eul altuia – pentru a adopta o întreagă serie de „euri” diferite. Este critic doar cel care cedează fără încetare locul unei suite de personalităţi dintre care fiecare îi impune o nouă existenţă. Criticul nu mai e o fiinţă, ci o succesiune de fiinţe. Or, în cele din urmă, nu mai există nici chiar această procesiune de mentalităţi succesive, nu mai există decât alunecarea prin care ele dispar una după alta. Criticul nu mai are nici măcar timpul de a adera în trecere la cutare sau cutare individualitate determinată. El devine o fiinţăcameleon, un proteu. El e lipsit de natură proprie. Simplu loc pe unde trec figuri dintre care niciuna nu întârzie şi nu prinde consistenţă:

Tot înţelegând cu simpatie personalităţile cele mai

107 Id., 1 aprilie 1925, II, p. 335.

diverse, sfârşesc prin a mi-o pierde pe a mea proprie. Sunt din ce în ce mai mult izbit de marea uşurinţă cu care trec de la o persoană la alta.[108]

În acest punct, gândirea critică, loc de trecere, devine un centru imobil în inima unei mobilităţi absolute. Uneori la Du Bos, ca şi la Amiel, între mişcarea periferică a spiritului şi fixitatea sa centrală se naşte un contrast ciudat, de care subiectul e conştient în cel mai înalt grad. El este cel care vede curentul curgând fără să participe la curent:

Asist la desfăşurarea unei durate asupra căreia nu am nicio putere; această durată e totuşi în mine, ea e a mea, şi e ca şi cum ar curge alături de mine, paralel cu mine…[109]

…Impresia că vezi viaţa curgând paralel cu tine, fără să poţi vreodată să te laşi în voia curentului[110].

Viaţă detaşată de sine, durată ce se scurge la periferie într-o neatenţie crescândă, în timp ce în centru spiritul îşi dă seama într-un mod din ce în ce mai crud de inerţia sa. El e cel care, privind cum se scurg toţi curenţii care însufleţesc celelalte vieţi omeneşti, rămâne el însuşi fără viaţă:

Şezând, eşti chiar în centrul cercului, inactiv.[111]

I loose all sense of existing at all[112].

Mi-am pierdut orice contur individual din cauză că am aparţinut mereu unor lucruri contradictorii.[113]

Şi în sfârşit această notaţie de somnambul, aşa de apropiată de atâtea pasaje din *Jurnalul* lui Benjamin Constant, şi care ne face să înţelegem cauza profundă pentru care Du Bos avea toată îngăduinţa faţă de acest frate de suferinţă:

---

108 Notes sur un exemplaire d'Amiel, Cahiers Ch. Du Bos, VIII, p. 44.

109 Extraits d'un journal, p. 70.

110 Journal, 31 august 1920, Extraits d'un journal, p. 119.

111 Journal, 14 octombrie 1925, II, p. 386.

112 Id., 31 iulie 1923, I, p. 319 ; * Pierd orice sentiment al existentei mele (N.T.)

113 Id., 21 aprilie 1927, III, p. 224.

…Impresia că eşti deja mort continuând să faci gesturile vieţii. [114]

III

Pornit de la o paralizie datorată absenţei oricărui gând, Du Bos ajunge la o paralizie datorată supraabundenţei, la blocarea gândurilor. De unde, la el, acele continue recidive, întreruperea subită a activităţii tocmai în momentul în care atinge totuşi un maximum de producţie creatoare. Ieşită dintr-un fel de stupoare, conştiinţa riscă mereu să revină la stupoare.

Şi totuşi n-ar trebui să ne închipuim câtuşi de puţin aventura lui Du Bos ca fiind progresul mai mult sau mai puţin rapid al unei paralizii a spiritului. Ceea ce are loc e tocmai contrarul. Dacă gândirea lui Du Bos este necontenit pândită de letargie, e fără îndoială, după cum am văzut, pentru că principiul ei iniţial este pasivitatea. Ea începe prin a depinde de o activitate care o depăşeşte, dar care, depăşind-o, uneori i se refuză, iar alteori i se predă cu o abundenţă stânjenitoare. Cu toate acestea, dacă spiritul lui Du Bos are neapărată nevoie să înceapă prin a aştepta şi a depinde, nimic nu-l constrânge să prelungească la nesfârşit această atitudine de pură pasivitate. Să fim însă bine înţeleşi! Nu e vorba deloc de cazul, la urma urmelor destul de banal, al omului care, ca să iasă din amorţeală, are nevoie de un impuls iniţial. Câte fiinţe nu cunoaştem care, ca să se pună în mişcare, profită de cutare sugestie ori contradicţie! Cel mai adesea ele uită bobârnacul iniţial deîndată ce şi-au luat avânt. Pasivitatea lor nu e decât o primă stare, pe care o înlocuieşte deîndată o activitate *sui generis*, care nu mai depinde decât de ele însele.

Nu acesta este cazul lui Du Bos. Dependenţa lui de un ajutor spiritual e un lucru esenţial, deci constant. El e cel care, în orice stare de spirit s-ar afla, începe întotdeauna prin a se raporta la acest curent de care depinde. Dar, pe de altă parte – şi acesta este poate punctul cel mai însemnat în dialectica demersurilor spirituale la Du Bos – nimic nu se opune ca în fiecare clipă

114 Id., 16 ianuarie 1930, VI, p. 19.

pasivitatea dintâi să se transforme într-o activitate secundă, nici ca acţiunea ai cărei subiect pasiv este să provoace în el o reacţie. Nu pentru că termenul de reacţie ar însemna aici respingerea ori returnarea a ceea ce influenţează gândirea. Dimpotrivă! Totul se petrece ca şi cum activităţii superioare care pune stăpânire pe suflet într-un anume moment i-ar urma, nu, i s-ar adăuga, o activitate secundă, o colaborare distinctă a sufletului la ceea ce îl trezeşte şi îl îndeamnă. De aceea ar fi profund greşit să se creadă despre critica dubossiană că se mulţumeşte să lase să se exprime în ea gândirea altora.

Căci dacă la Du Bos totul începe prin apariţia bruscă a unui cuvânt străin, acestuia i se alătură deîndată un alt cuvânt, nerăbdător şi el să se facă auzit, şi care e incontestabil vocea lui Du Bos. „Eu nu sunt un critic, repetă el, sunt un interpret”[115]. Interpret în sensul cel mai umil al termenului, desigur, ca simplu reprezentant al gândirii ce i-a fost încredinţată, dar interpret şi dacă dăm acestui cuvânt nuanţa elogioasă şi măgulitoare pe care acest termen o comportă: căci interpretul e artist în egală măsură cu cel pe care-l interpretează, creator de gradul al doilea, sursă de noi descoperiri. Du Bos era deplin conştient de acest fapt. Îi plăcea să repete această frază a lui Oscar Wilde: „Critica este o creaţie în interiorul unei creaţii”[116]. Iar într-o scrisoare către Bernard Berenson din 1 august 1922, el scria: „Criticism is with me but the channel of a certain creative activity”.

Activitate creatoare care, după cum am văzut, îşi are originea în însăşi activitatea creatoare a celui pe care Du Bos îl critică, însă surprinsă din nou de critic în punctul ei de plecare. Pentru Du Bos nu e vorba deloc de a judeca ori a explica nişte *rezultate*. E vorba de a se întoarce la ceea ce Balzac numea lumea cauzelor, de a se aşeza în interiorul mobilului, de a-şi regla mersul după el. Totul începe deci, în opera critică, în punctul şi în condiţiile în

115 Vorbe transmise de Marie-Anne Gouhier, Charles Du Bos, Vrin. 1951, p. 77.

1169 2 Journal, 16 februarie 1931, VI, p. 101 şi 4 mai 1931, VI, p. 146.

care începuse opera criticată. Cum să îmbrăţişezi, într-adevăr, din interior, toate modalităţile unei opere şi ale unei gândiri, fără să te duci cu gândul până la principiul de acţiune, la punctul de vedere originar, la experienţa fundamentală care, fiind datul prim al autorului, devine datul prim al criticului. În acest punct se află practica constantă a lui Du Bos şi fundamentul criticii sale. Căci dacă aceasta trebuie să fie reluarea spontană în spiritul criticului a itinerarului mental urmat de poet sau de artist, această reinventare nu poate avea loc în gândirea secundă decât cu o condiţie. Ea este ca totul să fie reînceput *ab ovo*, nu printr-o reconstrucţie judiciară externă, ci prin reînnoirea gestului creator. De aceea, pentru Du Bos, fiecare studiu critic are ca datorie esenţială de a relua un elan şi de a regăsi un punct de plecare. Aceasta e o regulă de metodă absolută. Să citǎm câteva asemenea exemple:

Flaubert *pleacă*, dacă ne putem exprima astfel, de la pozivitatea negativului. Ponderea senzaţiei, şi absorbţia pe care această pondere o generează, aceasta îmi pare „constanta” sa. 54

Iată *punctul de plecare constant* al lui Bourget: el are un sentiment înnăscut al spiritelor; el *pleacă* de la acest spirit până acolo unde efortul obişnuit constă, dimpotrivă, în a te întoarce.[117]

La originea acestei arte [cea a lui Degas] regăseşti mereu aceeaşi calitate: vigoarea.[118]

Pentru Constant, *datul iniţial* e întotdeauna viaţa, planul vital…[119]

Opera lui Tolstoi este tipul operei celei mai *date* – şi dată în modul cel mai misterios – din câte există.[120]

O forţă explozivă mereu prezentă în expresie, iată ce investeşte limbajul lui Pascal cu acel caracter imediat care

---

117H Approximations, I, p. 62. 53 Id., I, p. 247.
118 Id., II, p. 28.
119 Id., VI, p. 168.
120 Id., IV, p. 51.

constituie peste tot *datul prim* al geniului său.[121]

Acestea nu sunt decât câteva exemple. Există multe altele. Se vede că noţiunea de „punct de plecare” în critică nu e o noţiune recentă şi că întregul merit al conceperii sale îi revine lui Du Bos. Se vede de asemenea că această noţiune, în limbajul însuşi al lui Du Bos, se confundă cu aceea de *dat prim*. sau de *dat imediat*.

Aceasta pentru că, în ochii lui Du Bos, a te întoarce la punctul de plecare al unei gândiri înseamnă a te întoarce până la un punct în care ceea ce devine atunci vizibil nu este ceea ce posedă şi nici ceea ce generează, ci ceea ce primeşte. Am văzut că pentru Du Bos orice gândire începe prin iruperea în ea a unei anumite realităţi spirituale pe care îi este *dat* mai întâi s-o întâmpine, iar apoi să o facă centrul pozitiv al propriilor sale dezvoltări. Şi ceea ce e valabil pentru gândirea artistului este valabil şi pentru gândirea criticului. A-i înţelege pe Shelley sau Browning, pe Baudelaire sau Chausson, înseamnă a te repune tu însuţi în starea de receptivitate pe care spiritul, coborând asupra noastră şi oferindu-ne bogăţiile sale, ne-o acordă, dar ne acordă numai ceea ce acordase lui Shelley, lui Browning, lui Baudelaire, lui Chausson, adică *datele* specifice ale geniilor lor.

Punctul de plecare e un dat iniţial. El este de asemenea un punct de vedere central, principiu de construcţie… „ţâţână în jurul căreia se va învârti totul”[122], „piaţa circulară din care pot fi percepute toate străzile”[123], „punct din care liniile au pornit la origine şi în care se recompun în viziunea autorului şi a noastră.”[124]

Aceste fraze se găsesc în diverse studii, despre Gabriel Marcel, despre Wordsworth, despre Henry James. Să le-o mai adăugăm pe aceasta: „Suntem în piaţa circulară în care vin să se întâlnească şi să se lumineze

121 Id., II, p. 8.

122 Gabriel Marcel, Le roseau d’or : Essais et poèmes, Plon, 1931, p. 102.

123 Du spirituel dans l’ordre littéraire, Vigile, 1931, IV, p. 152.

124 Sur Henry James, Cahiers Charles Du Bos, I, p. 25.

una pe alta aproape toate particularităţile gidiene”[125]. E inutil să spunem de unde e extrasă această frază!

Or, dacă vrem acum, la rândul nostru, să descoperim care este piaţa circulară, punctul de plecare, iniţialitatea esenţială la Charles Du Bos, putem deîndată s-o recunoaştem în ceea ce a fost, ca să spunem aşa, de la început obiectul preocupării noastre: adică certitudinea intuitivă că viaţa spirituală se constituie în raportul vertical a doua planuri: cel al unei activităţi transcendente transmiţându-se sau cel puţin atribuindu-şi parţial bogăţiile unei pasivităţi la început doar atente şi supuse, dar care scoate apoi din ea un motiv infinit de exaltare şi de recreaţie. Totul începe printr-un dar (ori pentr-un dat). Deîndată ce a primit acest dar, deîndată ce pune stăpânire pe acest dat, spiritul se pune în mişcare şi purcede la propriile sale creaţii.

Acest spirit este desigur în primul rând cel al artistului, al poetului. Dar el este şi cel al fiinţei care, după ce a regăsit acelaşi punct de plecare, poate să se servească de acesta ca o trambulină pentru invenţiile sale proprii. Nu există, într-adevăr, critică mai exaltată, în înţelesul precis pe care îl atribuie Du Bos acestui termen, decât critica lui Charles Du Bos:

Ce înseamnă pentru mine exaltarea? – mai ales al cui semn este ea – la ce mai pare ea să facă aluzie? Această realitate secundă, cum o numesc eu mereu – această viaţă suprapusă vieţii care îi este paralelă, însă eliberată, pare-se, de toate legile ei… G4

Urmărire a unei alte vieţi, a unei realităţi secunde pe care suntem mereu pe punctul de a o atinge…[126]

Am conceput întotdeauna exaltarea, cu acea parte de fugă inevitabilă pe care o comportă, ca pe o trambulină a unei vieţi mai intense…[127]

Astfel exaltarea nu are alt scop decât de a-l purta pe cel care primeşte până la planul în care se situează cel

125 Dialogue avec André Gide. p. 300.

126 Approximations, I, p. 66.

127 Journal, 2 aug. 1928, IV, p. 157.

care dă. În sensul cel mai exact al termenului, ea este o elevaţie.

Elevaţie care devine actul însuşi al gândirii critice. A critica înseamnă a te înălţa. Înseamnă a ajunge cu propriul tău elan până la nivelul la care au ajuns cei la a căror gândire participi, ba mai mult, înseamnă a te ridica printr-o mişcare analoagă, făcând în spaţiul spiritual mişcări asemănătoare, inventând aceleaşi imagini, producând idei noi însă analoag e, vorbind un limbaj care nu e tocmai al lor, dar care este echivalent.

Nimic mai uimitor în fenomenul exaltării critice la Du Bos decât ţâşnirea creatoare, ţâşnire de o asemenea forţă, de o asemenea fecunditate, încât îl surprinde chiar şi pe subiectul ei, uimit cum e – citez propriii săi termeni – în faţa „forţei de reacţie, de răspuns personal şi semicreator, prin care, la maturitate, spiritul intră, face un salt în activitate, în prezenţa celui mai neînsemnat text…” 07

„Odată ce spiritul meu s-a pus în mişcare asupra unui subiect dat, scrie el altundeva, există în el o nevoie bruscă de a se năpusti…” A se năpusti, a se avânta „ca un cal întărâtat”[128]. „Ard etapele”. De unde, la Du Bos, extrema dificultate de a se supune unui ritm de înaintare normal. La el, ţâşnirea, saltul gândirii tinde să se împrăştie deîndată într-o jerbă atât de numeroasă şi atât de rapid desfăşurată, încât îi este cu neputinţă să egaleze rapiditatea şi multiplicitatea experienţei prin rapiditatea şi multiplicitatea expresiei. De unde, o întârziere şi curând o înfrângere a cuvântului ce riscă să fie fatale. Vorbind despre această prodigioasă mişcare interioară, Du Bos o numeşte „un urcuş în care totul ţâşneşte simultan şi în mănunchiuri”[129]. Stare de supraabundenţă, în care spiritul e ameninţat cu înăbuşirea de însuşi belşugul invenţiilor şi descoperirilor. Aceasta e ceea ce Du Bos numeşte el însuşi, „primejdia nesecătuirii”[130].

Primejdie care uneori ameninţă într-adevăr la Du Bos

128 Id., 20 octombrie 1923, I, p. 336.

129 Id., 2 ianuarie 1929, V, p. 8.

130 Id., 12 ianuarie 1925, II, p. 248.

economia operei critice ca şi expresia ei. Atunci opera.

În loc să se condenseze, se umflă şi face digresiuni sub acţiunea ideilor întâmplătoare, ca să se întrerupă în sfârşit, uneori, încurcată de invenţiile sale. Însă acest eşec este secundar. Ceea ce interesează e faptul că tocmai în ciuda bogăţiilor care o încarcă, opera nu se îngreunează la Du Bos, ci mai degrabă şi în mod constant se uşurează, ca şi cum ceea ce ar secreta ar fi un gaz mai uşor decât aerul, care ar purta-o mereu spre înalt.

Şi, într-adevăr, ceea ce apare în ultimul rând la Du Bos ca loc, de data aceasta nu de plecare ci de sosire, este o substanţă mentală total lipsită de densitate, de gravitate (în sensul de greutate) şi de materialitate, o substanţă pur subiectivă. Contrar filosofiei lui Husserl, pentru care nu exista gândire decât dacă există un obiect de gândire, spiritualitatea lui Du Bos tinde să scoată la iveală la autorii săi, ca şi la sine însuşi, o gândire cu adevărat fără obiect, adică liberul joc al vieţii interioare. „Starea cea mai antiobiectivă din câte există, scrie el, în care te afli ca şiroind de subiectivitate…" – „Mă cred şi sunt, înainte de toate şi la maximum, *subiectiv*"[131]. Pentru că, oricare sunt obiectele cu care, în salturile şi ţâşnirile sale, se joacă în cele din urmă gândirea exaltată, ea începe întotdeauna prin a nu fi decât o gândire pasivă şi receptivă, o gândire care îşi aşteaptă din altă parte substanţa. Chiar atunci când e plină cu vârf şi îndesat, ea ştie că a început prin a fi o gândire goală, un subiect vid de obiect. Ea era, ea mai este încă, un simplu loc de trecere în care orice va veni să se întrupeze. Ne amintim de acea frază a lui Boris de Schloezer, citată la începutul expunerii noastre. Ne amintim şi de cealaltă frază, de data aceasta a lui Du Bos însuşi, în care vorbea despre persoană ca despre „un loc ce trebuie să se transforme în templu, conştiinţă de sine ce se transformă în spaţiul lăuntric, unde viaţa psihică, provizoriu eliberată de obiectele care o determină şi o limitează de obicei, se difuzează în ea însăşi, revelându-şi astfel întreaga profunzime. Vorbind despre sonetul lui

131 Id., 12 sept., 1928, IV, p. 194.

Baudelaire şi de primul lui emistih: *Natura e un templu*, Du Bos scrie: „Da, chiar aşa trebuie să se petreacă lucrurile în acel spaţiu psihic care e ca un templu al lăuntrului, un templu foşnind tot de sonorităţi şi de ecouri, de chemări şi răspunsuri”[132].

— Astfel, locul de trecere a devenit un loctemplu, un spaţiu psihic. El s-a mărit pentru a revela ceea ce Joubert, unul dintre cei mai mari inspiratori ai lui Du Bos, numeşte spaţiozitatea spiritului. Şi tocmai la această noţiune terminală, de spaţiu-templu, ar trebui să-l lăsăm pe Du Bos, dacă n-ar fi de datoria noastră şi de a sa de a-l plasa în centrul acestui spaţiu intim pe Acela care este în noi mai noi înşine decât noi[133].

MARCEL RAYMOND

Puţini critici au avut asupra urmaşilor lor o influenţă mai continuu şi discret eficace decât Rivière sau Du Bos. De aceea, şi unul şi celălalt sunt, într-un grad mai mult sau mai puţin înalt, maeştrii tuturor criticilor din generaţiile subsecvente şi în primul rând ai lui Marcel Raymond.

Într-o scriere recentă, acesta face despre Rousseau remarca următoare: „Conştiinţa de sine este la el o conştiinţă de cititor”[134]. Conştiinţa de cititor şi, *a fortiori*, conştiinţa acestui cititor-tip care este criticul, au ca trăsătură caracteristică pe aceea de a se identifica cu o gândire deosebită de a lor. Criticul este o fiinţă care începe prin a deveni o altă fiinţă, care acceptă să trăiască mental o viaţă diferită de a sa.

Or, a deveni o altă fiinţă înseamnă, în primul rând, a înceta să fii tu însuţi. La începutul gândirii critice există,

---

132 Approximations, IV, p. 199.

133 Vers de Claudel în Vers d’exil, VII, Pleiade, p. 18. Forma lui exactă este următoarea : „Quelqu’un qui soit en moi plus moi-meme que moi“ [Cineva care să fie în mine mai eu-însumi decît mine“]. El e adeseori citat de Du Bos (Journal, I, p. 374 ; III, p. 155 ; App. IV, p. 212 ; VII, p. 213). Vers augustinian, căci el nu este decît o traducere liberă a celebrului Tu autem eras interior intimo meo, al lui Augustin, citat şi el adesea de către Du Bos.

134 Lectură a primei cărţi a Confesiunilor, Mélanges André Bonnard Bacconière, Neuchâtel, 1960, p. 175.

nu încă o activitate, nicio facultate pozitivă, ci doar consimţământul de a nu mai fi tu însuţi, din care gândirea unei alte epoci făcuse virtutea dinţii a creştinului. Acţiunea de a citi este mai gravă decât pare la prima vedere. Ea ne transportă nu numai într-o lume nouă, ci într-o fiinţă nouă. A citi sau a critica înseamnă a-ţi jertfi toate obiceiurile, dorinţele, credinţele. Înseamnă a ajunge, printr-o despuiere ce aminteşte de îndoiala hiperbolică a lui Descartes, la un vid prealabil, la o stare de vacanţă, căreia îi urmează deîndată, nu intuiţia existenţei noastre proprii, ca în *Cogito*, ci dimpotrivă, intuiţia existenţei şi gândirii altuia.

Când pătrundem în opera lui Marcel Raymond, suntem frapaţi de o despuiere de acest ordin. Pe de o parte, e greu să găseşti o operă mai intens subiectiva. Totuşi, persoana autorului apare rar în ea. O discreţie, ba mai mult, o reţinere de neînvins îl opreşte să se ia drept subiect al propriilor sale scrieri. Din acest punct de vedere, Raymond e cât se poate de diferit de ceilalţi scriitori romanzi care erau lausannezul Constant şi genevezul Amiel. Şi totuşi, la fel cu ei, şi printr-o reacţie a spiritului care e a acestor regiuni protestante, el nu se interesează decât de un lucru: viaţa lăuntrică. O viaţă lăuntrică al cărei centru rămâne, în mod paradoxal, voalat, şi care este în întregime lipsită de ceea ce Rousseau numea amorul propriu, iată mediul în care se mişcă gândirea lui Raymond.

Odinioară, în epocile religioase, o asemenea combinaţie nu era rară. O imitare a lui Cristos, o introducere în viaţa cucernică nu avea drept scop să analizeze trăsăturile individuale ale unei anumite persoane. Ele se mulţumeau să-i inspire acesteia sentimentele care îi puteau împodobi viaţa morală. În literatura creştină a acelor veacuri, eul nu era întotdeauna vrednic de ură; însă eul nevi ednic de ură era un eu generalizat, al căi ui rol consta în a sluji drept sediu evenimentelor spirituale care se săvârşeau în el.

E un fapt neobişnuit să constaţi că ceea ce seamănă

mai mult cu un tratat de devoţiune din secolul al XV-lea sau al XVII-lea este un eseu critic scris în secolul XX. Nimic nu marchează totuşi mai bine distanţa care desparte epocile. În cursul vremurilor, a avut loc un transfer, care a făcut să treacă de la un gen la altul anumite calităţi religioase şi morale. Printre aceste calităţi, cea dintâi şi cea mai esenţială este receptivitatea. În ochii celui care o practică, viaţa spirituală depinde, înainte de toate, nu de o bogăţie ai cărei proprietari am fi noi, ci, aşa cum am văzut deja la Du Bos, de un *dar* care ne este făcut. Noi nu putem spera să obţinem lucrul cel mai preţios din existenţă decât dacă renunţăm să-l dobândim din existenţa noastră; căci sursa lui este situată altundeva.

Printr-un fel de asceză, e vorba să intri într-o stare de receptivitate profundă în care fiinţa se sensibilizează la extrem, apoi să cedezi puţin câte puţin unei simpatii pătrunzătoare. Receptivitatea criticului nu este deci o calitate pur pasivă. În acel soi de vacanţă în care spiritul s-a plasat printr-o voluntară uitare de sine, nu totul este tăcere şi vacuitate. Sau mai degrabă tăcerea e tăcerea unei aşteptări, tensiunea unei gândiri care, abţinându-se să existe prin ea însăşi, e gata să se ofere. Atunci are loc în adâncul tău strania apariţie, a gândirii – e destul să spunem atât? – nu, a vieţii, ba mai mult, a *fiinţei* altcuiva. Stranie nu pentru că această fiinţă se iveşte în noi, nu pentru că este o alta, ci pentru că îşi manifestă prezenţa în locul cel mai dinlăuntru, acela în care, de abicei, sufletul nu are alte gânduri decât tocmai acelea în care se recunoaşte. Or, în acest caz – cum să spunem? – lucrurile se petrec ca şi cum sufletul ar consimţi să se recunoască în nişte gânduri care n-ar fi totuşi ale sale, ori ca şi cum s-ar modifica el însuşi până la a se confunda cu autorul lor. Aceasta este fenomenul de simpatie pătrunzătoare al cărui subiect devine criticul, datorită „plasticităţii (lui) interioare”[135]. Fenomen ce priveşte în acelaşi timp existenţa şi cunoaşterea; existenţa, deoarece a simpatiza înseamnă cu adevărat a ajunge la o natură nouă; iar

135 Lecture du premier Livre des Confessions, id.

cunoaşterea, deoarece acest nou mod de a exista este un nou mod de a imagina, de a simţi, de a gândi, pe scurt, de a înţelege. Însă ai fi spus încă prea puţin lăsând să se presupună că avem aici două operaţii, din care una se raportează la ordinea ontologică şi cealaltă la cea noetică. În realitate, operaţia critică este o metamorfoză atât de indivizibilă încât a fi şi a cunoaşte apar aici ca unul şi acelaşi lucru. De aceea, Marcel Raymond întrebuinţează întotdeauna, pentru a desemna această operaţie, termenul de *participare*, în sensul dat de Levi-Bruhl. Pentru o mentalitate de acest fel, care nu e întotdeauna mentalitatea primitivă, a cunoaşte înseamnă a retrăi, înseamnă a reîncepe în tine însuţi ceea ce ai simţit ca acţiune a unui obiect extern: „Spiritul simte în mod firesc nevoia, spune Raymond, de a se regăsi în orice obiect, de a încerca să-şi însuşească orice obiect reproducându-l în sine, zămislindu-l din nou potrivit fiinţei sale”[136]. Iar în altă parte: „O valoare nu există deplin decât în actul care o face să se nască sau să reapară în spirit. Astfel încât nu există tradiţie vie decât acolo unde există participare creatoare”[137].

Nu există critică vie decât acolo unde simpatia nu se mulţumeşte să-şi contemple în mod admirativ obiectul, ci îi recreează în adâncul ei, printr-un act *sui generis*, echivalentul mental. Astfel este critica *participantă* a lui Marcel Raymond. Ea provine dintr-o transformare atât de radicală a lui a fi şi a lui *a cunoaşte*, încât nu mai ai dreptul să vorbeşti aici despre un subiect care critică şi despre un obiect criticat. Cu alte cuvinte, ceea ce se înlătură este distincţia dintre înăuntru şi în afară, între lucrul contemplat şi privirea care contemplă. Simpatia este actul cu adevărat magic prin care cunoaşterea obiectului criticat devine de aceeaşi esenţă şi se înfăptuieşte în acelaşi loc ca şi cunoaşterea de sine. În locul acţiunii prin care spiritul recunoaşte şi situează în afara lui nişte obiecte faţă de care, prin chiar această mişcare, se deosebeşte, nu mai

136 Hugo mage, Génies de France, Bacconière, 1942, p. 162.

137 Le sens de la qualité, p. 49.

există decât o „cunoaştere pe dinăuntru”[138], adică mişcarea prin care, acţionând înăuntrul său, spiritul face să apară în el nişte obiecte devenite ele însele interioare.

Dar cum să înţelegi, să distribui şi să organizezi într-un ansamblu inteligibil toată această mulţime de obiecte ce profită de echivalenţa exteriorului cu interiorul, pentru a intra fără greutate în conştiinţa criticului şi a se răspândi în ea de-a valma?

Un amestec indescriptibil de idei, de imagini, de emoţii străine ameninţă să se împrăştie în gândire la fel cu conţinutul unei cutii pline până la margini şi răsturnată dintr-odată pe sol. Nu poţi transpune fără riscuri din spiritul care l-a conceput, în propriul tău spirit, un întreg univers interior. Nu te poţi lăsa invadat fără risc de uriaşul furnicar al conceptelor de toate soiurile care este viaţa mentală a celuilalt. Unei dezordini de acest gen îi cedează, de exemplu, prea adesea gândirea unui critic care a fost unul dintre maeştrii imediaţi ai lui Marcel Raymond, Charles Du Bos. Devenind, instantaneu şi ca beat de dezinteresare, „receptaculul vieţii celuilalt”[139], Du Bos se abandonează fără rezistenţă puterii de proliferare străine care, transplantată în el, găseşte în acest nou mediu un teren în acelaşi timp minunat de fertil şi absolut liber. Nimic nu-şi dispută aici locul mulţimii de forme sensibile sau imaginare pe care orice spirit nu încetează să le producă, atunci când nu e limitat în operaţiile sale creatoare de anumite obişnuinţe, de unele moduri de a fi, de o fermă voinţă de ordine, de pudoare sau numai de neîncrederea în sine. La Du Bos, dezinteresarea critică ajunge să se asemene nu numai cu despuierea despre care am vorbit, ci şi cu un fel de aplanare generală a spiritului care, nivelat, oferit în întregime inspiraţiei exterioare, o vede năvălind în sine cu violenţa, repeziciunea şi prodigioasă abundenţă lichidă a unei tălăzuiri. Astfel că, printr-un fenomen surprinzător, însă de înţeles, dacă ne gândim bine, universul spiritual al cutărui sau cutărui

138 Psyché et l’art de La Fontaine. Genies de France, p. 110.

139 Charles Du Bos, Journal, II, p. 150.

autor se dezvăluie adesea ca mult mai bogat în versiunea pe care o dă Du Bos despre el, decât sub înfăţişarea lui originară. A face să retrăiască în tine gândirea celuilalt înseamnă pentru Du Bos a-i conferi însuşirea de a fi inepuizabilă şi o absenţă totală de limite şi de formă pe care nu le are deloc la autorul ei dintâi.

Or, nimic nu seamănă mai puţin cu această volubilitate decât rigoarea care guvernează gândirea critică a lui Raymond. Aici viaţa mentală a celuilalt nu se mai revarsă într-o mie de feluri, cu o uşurinţă dezordonată. S-ar zice, dimpotrivă, că pentru Raymond valoarea actului critic constă în extrema economie cu care este reprodus unul sau altul dintre gândurile poetului, fără tulburările, repetiţiile şi tatonările care despodobesc aproape întotdeauna operele originale. Dar mai este şi altceva. Meritul lui Raymond nu ţine numai de voinţa simplificatoare care elimină întotdeauna inexorabil accidentalul. S-ar putea spune şi că, făcându-se *tabula rasa*, devenind locul virgin în care va ţâşni izvorul, criticul îi dă aici celui pe care îl interpretează ocazia de a se revela nu numai în efectele multiple ale puterii sale fecundatoare, ci, înainte chiar ca aceste efecte să se producă, în apariţia şi exerciţiul generator al acestei puteri. Şi încă nu e suficient ce-am spus. Aşa cum criticul, renunţând să gândească de unul singur, instaurează în el vidul iniţial care îi va permite să se transforme în pură conştiinţă a altuia, tot aşa, acelaşi vid interior îi va îngădui să facă să apară în sine însuşi realitatea celuilalt, nu sub vreo înfăţişare obiectivă, ci dincolo de formele care o mobilează şi formele care o locuiesc, ca nuditate a unei conştiinţe prezente în faţa obiectelor sale. Poate că în aceasta constă mai ales aportul esenţial al lui Raymond la critica vremii sale. Pentru că de la el încoace nu e posibilă o critică ce nu este critica unui act de conştiinţă. Or, ce este o critică de acest ordin, dacă nu una care, mai înainte chiar de a căuta să cunoască obiectele unei conştiinţe, descoperă, recunoaşte şi reconstituie existenţa acesteia, se străduieşte să coincidă cu ea, să se identifice cu realitatea

ei pur subiectivă şi, ca să reuşească acest lucru, să se situeze într-un moment în care conştiinţa există într-o stare aproape virginală, încă neinvadată şi oarecum mascată de masa stufoasă a conţinutului ei obiectiv?

Astfel, critica lui Raymond trebuie să se definească în primul rând ca un act de conştientizare a conştiinţei. Ea este aceasta în primul rând în sensul că, în optica şi după metoda sa, nimic nu poate precede luarea în stăpânire pe care o săvârşeşte şi reiterarea unui act de conştiinţă de sine, punct de plecare invariabil al oricărei existenţe umane lăuntric percepute. Şi aici, o dată mai mult, critica lui Raymond te duce cu gândul la Copito-ul cartezian. Faptul la care ea vrea să se raporteze este un act al spiritului oarecum autorevelator. Pentru Raymond, ca şi pentru Descartes, orice gândire se întemeiază în mişcarea prin care se revelează sieşi. Aventura de a fi şi, prin urmare, toate aventurile subsecvente şi consecvente, aceea de a gândi, de a simţi, de a visa şi de a se exprima, toate acestea încep în momentul în care omul se percepe pentru prima oară, nu aşa cum îţi contempli în mod obiectiv, dinaintea ta, chipul în oglindă, ci în intimitatea de nedescris a activităţii tale interioare. Sarcina criticului este deci pe de-a-ntregul trasată. Dincoace de dezordinea inextricabilă pe care o reprezintă grămada de experienţe umane, ea constă în a te reîntoarce la o experienţă primă şi la a o face să retrăiască în tine, a o face să vibreze din nou potrivit timbrului său particular, aşa cum a fost ea experimentată de o conştiinţă.

În Germania, n-ar fi imposibil să i se găsească numeroase asemănări cu Dilthey şi Gundolf, care l-au influenţat fără îndoială în mod considerabil pe Raymond. Pentru Dilthey, de exemplu, a înţelege înseamnă a reproduce sau a retrăi (*nachbilden oder nacherleben*). Totul începe de la o reacţie de simpatie intuitivă prin care criticul reia pe seama sa existenţa celuilalt, surprinsă în experienţa ei fundamentală (*Erlebnis*) şi în devenirea ei. Însă dezvoltările sistematice aduse de Dilthey doctrinei sale sunt tot ce poate fi mai contrar gândirii întotdeauna

anticonceptuale a lui Raymond. Pe de altă parte, pe teren francez, originalitatea lui Raymond este aproape absolută. Pe vremea când a apărut *De la Baudelaire la suprarealism*, nimic nu era mai nou în critica de expresie franceză decât o metodă avându-şi principiul în actul de conştiinţă. În zadar am fi căutat-o la Sainte-Beuve sau la Thibaudet, preocupaţi, unul să observe o gândire deja prizonieră sieşi şi profund angajată în lumea ei de particularităţi psihologice, celălalt, să o descrie, printr-o serie de confruntări, în afinităţile ei externe şi să determine astfel locul pe care îl ocupă în geografia spiritului. Fără îndoială, cu mult timp înainte de Raymond, Du Bos şi Rivière fuseseră în mod constant, şi unul şi celălalt, în căutarea unui act prim de conştiinţă. Dar la Du Bos, aşa cum am văzut, intuiţia acestui punct de plecare era cele mai adeseori disimulată prin dezvăluirea simultană a tuturor consecinţelor acestei prime acţiuni. Criticul, înăbuşit de bogăţia descoperirilor sale, nu ajungea niciodată la capătul enumerării lor. Numai Rivière avusese sentimentul limpede al unui fenomen prim de conştiinţă, care trebuia, înainte de toate, degajat. Dar scrupulos, ezitant, incapabil, în fond, în studiul existenţei mentale a celuilalt, să se uite cu totul pe sine însuşi, el îşi concepuse critica mai degrabă ca o mişcare prin care se apropia în chip nedefinit de o gândire diferită cu care a lui nu coincidea niciodată pe deplin. Critica lui era esenţialmente asimptotică. Iar ceea ce ar fi trebuit să fie punctul ei de plecare ajungea să-i fie tocmai punct final. E ciudat că, în ţara lui Descartes şi acolo unde s-a dezvoltat o tradiţie care e cea a filosofiei conştiinţei, Raymond este primul care a aplicat principiul Copito-ului la cunoaşterea critică a gândirilor şi operelor literare şi care a făcut ca această critică să debuteze într-un *moment* de aceeaşi natură ca şi momentul Cogito-ului, deoarece fiinţa se descoperă aici în activitatea gândirii sale prezente.

III

„Existenţa este în clipa însăşi”, spune Raymond în

legătură cu Rousseau[140]. Iar în legătură cu Montaigne:

„Instinctul său îl invită să-şi însuşească pantele devenirii şi să se găsească pe sine, să se simtă existând în ceea ce trece, în ceea ce ar numi o «legătură» – (*accointance*) a sufletului cu trupul, mereu mai intimă”[141]. Tot aşa, la Ronsard, ceea ce merită atenţie este „sentimentul cotidian al existenţei”[142].

Ronsard, Montaigne, poeţii baroci, Baudelaire, Rimbaud şi câţi alţii! Cum să enumeri toate gândirile în care Raymond se străduieşte să facă să apară prezenţa imediată şi actuală a conştiinţei faţă de ea însăşi? „Să notăm, spune el referindu-se la una dintre ele, oprirea timpului sau cel puţin lipsa oricărei discriminări între momentele succesive ale duratei. Între trecut şi viitor, eul nu mai este hărţuit ca o busolă cu variaţii bruşte. Prezentul se instaurează şi se cuibăreşte în suflet, care nu mai este sfâşiat de vârful său ascuţit”. 11

Acest fapt nu e oare şi el foarte apropiat de cartezianism? Un prezent independent de trecut şi de viitor, concentrat în întregime în actul de gândire actual, nu aminteşte oare acest fapt în egală măsură de Descartes şi de Rousseau? Şi totuşi, oricare ar fi asemănările, n-ar fi greşeală mai mare decât aceea de a identifica Cogito-ul critic al lui Raymond cu Cogiio-ul raţionalist al lui Descartes. Deoarece pentru Raymond nu există una, ci două forme de conştiinţă. Ele sunt absolut de neasimilat una alteia. Una poate fi considerată, *grosso modo*, ca fiind forma de conştiinţă îndeosebi carteziană şi clasică; cealaltă ar fi mai degrabă conştiinţa romantică:

Astfel, în timp ce scriitorul clasic, dornic să se cunoască, se încredea în introspecţie şi transpunea rezultatul observaţiilor sale pe planul inteligenţei discursive, poetul romantic, renunţând la o cunoaştere care n-ar fi în acelaşi timp un sentiment şi o jubilaţie de

140 Introducere la Rêveries, Droz, Genève, 1948, p. XXIII.

141 Baroquisme et littérature, Cahiers du Collège philosophique, 1948, Arthaud, Grenoble, p. 197.

142 Introducere la Rêveries, Droz, p. XXXIII.

sine – şi un sentiment al universului, resimţit ca o prezenţă – dă ca misiune imaginaţiei sale să compună portretul metaforic, simbolic, al lui însuşi în metamorfozele sale.[143]

Să lăsăm în mod provizoriu deoparte acest „sentiment al universului”, cu care se va descoperi, de altfel, în cele din urmă, că tinde să se confunde sentimentul existenţei personale; să cercetăm acest din urmă sentiment şi să distingem în el, pentru Raymond, tocmai contrariul conştiinţei carteziene. Una e o conştiinţă confuză, cealaltă este o conştiinţă limpede. Una este iraţională, cealaltă raţională. Una înfăţişează fiinţa ca fiind nediferenţiată, cealaltă o dezvăluie în ceea ce are ea mai distinct. De aceea, Marcel Raymond nu raportează nicidecum la Descartes, ci, dimpotrivă, la Rousseau, tot ceea ce spune despre conştiinţa nediferenţiată:

Într-o societate care se risipea în activităţi distincte şi se pierdea în conflictul dintre *Eu* şi ceilalţi, Rousseau a restaurat sentimentul elementar şi global al existenţei. Acelui «eu gândesc» al lui Descartes el i-ar fi putut substitui un «simt în mod inefabil, vag, însă cu certitudine, că sunt existent, de o existenţă ce îşi are izvorul într-un univers divin».[144]

Şi Raymond îl citează apoi elogios pe Jean Wahl pentru că l-a prezentat pe Rousseau drept „renovatorul sentimentului existenţei în gândirea franceză”. Şi adaugă: „Jean Wahl discerne în Rousseau un fel de activitate mistică, întemeiată pe o afirmare a sufletului profund, în întregime deosebit de Cogito-ul cartezian”[145].

Cogito-ului cartezian i se opune deci sentimentul „rousselian” al existenţei. Dar şi fenelonian, malebranchian, jansenist, fără îndoială. Nimic nu e mai important, poate, în această parte încă neglijată a istoriei ideilor pe care o putem numi istorie a conştiinţei, decât evoluţia profundă suferită de această noţiune în cursul

143 De Baudelaire au surréalisme, ediţie nouă, Corti, 1947, pp. 14—15.

144 Introducere la Rêveries, Droz, pp. XXXV—XXXVI.

145 Id., p. XV.

secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea. Pentru Descartes, nu există altă conştiinţă decât cea prin care, descoperindu-se gândind, fiinţa care gândeşte percepe în mod limpede şi distinct atributul esenţial al substanţei sale. Nimic nu e, dimpotrivă, mai tenebros pentru Malebranche, decât sentimentul lăuntric pe care îl avem despre noi înşine. Numai Dumnezeu are o idee inteligibilă despre ceea ce suntem. O vom contempla într-o zi în arhetipul spiritelor. Aşteptând, sufletul nostru nu simte în el decât nişte modalităţi obscure. Janseniştii nu vorbesc altfel. Ei susţin că noi nu ne cunoaştem niciodată străfundul sufletului. „Cine sunt eu?”, se întreabă cu nelinişte eroul racinian. Cu toate acestea, odată cu senzualiştii secolului al XVIII-lea, sentimentul existenţei devine mai puţin tragic, fără a înceta totuşi să rămână la fel de tulbure. Fiinţa care simte este şi o fiinţă care *se* simte. E adevărat că intensitatea senzaţiilor, îndreptându-ne atenţia către lumea din afară pe care o revelează, ne face adesea să neglijăm conştiinţa de noi înşine. Dar sunt momente în care forţa senzitivă scade şi în care, în vacuitatea spiritului destins, se iveşte o conştiinţă toropită, însă fermecătoare şi profundă, a fiinţei noastre intime: „Ceea ce gândeşte în mine, scrie în 1753 un filosof însemnat dar mai puţin cunoscut, abatele de Lignac, se află uneori redus la purul simţ intim al existenţei; acest lucru ni se întâmplă în acea stare numită, în stil familiar, visare elveţiană (*rêver à la suisse*). Felul de a fi al sufletului e atunci degajat de orice impresie venită din exterior ori relativă la exterior… Eşti absorbit de un sentiment de inerţie, care îl conţine totuşi pe cel al existenţei actuale şi numerice.”[146]

În opoziţie, aşadar, cu sentimentul galvanic pe care eul nostru ne face să-l încercăm atunci când pasiunile ating culmea, se află un sentiment invers, în care conştiinţa indistinctă a existenţei noastre depinde de un abandon aproape letargic al trupului şi spiritului nostru. Nimic nu e mai folositor în această privinţă decât

146 Lettre à un Materialiste sau Eléments de métaphysique, Paris, 1753, scrisoarea a doua, fenomenul al treilea.

compararea temei conştiinţei obscure la scriitorii religioşi din secolul al XVII-lea şi la filosofii din secolul următor. Dacă pentru Malebranche, Nicole sau Duguet, cunoaşterea de sine e tulbure, este pentru că e imperfectă şi pentru ca fiinţa omenească nu este în stare să ajungă la acea conştiinţă limpede din care Descartes făcuse totuşi un ideal realizat. Însă pentru scriitorii veacului al XVIII-lea confuzia sentimentului nu este un defect sau o slăbiciune, ci un avantaj şi aproape o virtute. Aceasta este îndeosebi părerea lui Rousseau, care e cântăreţul prin excelenţă al conştiinţei confuze. Aici rezidă, fără îndoială, raţiunea pentru care Raymond nu conteneşte să se refere la el. El face din acesta restauratorul „sentimentului elementar şi cvasimistic al existenţei”[147]. Sentiment simplu, eliberat de orice preocupări egoiste, readucând subiectul la un fel de stare primordială şi indiviză în care se surprinde nu în diferenţa, ci în nondiferenţierea lui originară.

Există în străfundul eului, la începutul istoriei eului, un moment de conştiinţă, însă de conştiinţă confuză.

Ne reamintim textele din *Discursul despre Inegalitate*:

„Întâiul sentiment al omului a fost acela al existenţei sale… Sufletul său, pe care nimic nu-l agită, se lasă doar în voia sentimentului existenţei sale actuale”.

Şi textele, încă şi mai celebre, din cea de-a doua şi de-a cincea *Plimbare*:

„Această primă senzaţie a fost un moment fermecător. Nu mă simţeam încă existând decât prin ea. Mă năşteam la viaţă în această clipă şi mi se părea că umpleam cu uşoara mea existenţă toate obiectele pe care le zăream…

Fluxul şi refluxul acestei ape… erau îndeajuns ca să mă facă să-mi simt cu plăcere existenţa, fără a-mi da osteneala să gândesc”…

Raymond comentează în felul următor acest ultim pasaj:

„Curând, retras în sine, adunat în întregime în

147 Introduction aux Rêveries, Droz, p. VII.

centrul său, Narcis nu mai are nici măcar dorinţa de a se vedea; în extazul său supravieţuieşte doar sentimentul confuz şi încântător al existenţei”. [148]

Fie că e vorba de Rousseau, fie de romantici, de Baudelaire sau de suprarealişti, Raymond nu conteneşte deci să se refere la o stare primordială a vieţii lăuntrice care se situează „dincolo de cunoaşterea prin intelect”. De unde, cel puţin la o anumită epocă, interesul său pentru gândirea prelogică sau primitivă, ca şi pentru diversele aspecte ale vieţii preconştiente, ale cărei activităţi psihanaliza şi alte metode au încercat să le repereze. „Obscurul continuă să existe. A pretinde să reduci totul la gândire este o iluzie… Sub gândirea limpede, care se crede stăpână pe sine, subzistă inconştientul, hazardul”[149]. De aceea, ceea ce contează în psihanaliză este „teoria după care activităţile noastre conştiente nu sunt decât nişte activităţi de suprafaţă, dirijate fără ştirea noastră, cele mai adeseori de către forţe inconştiente, care constituie trama *eului*”[150]. Marcel Raymond se simte apropiat îndeosebi de Jacques Rivière care redacta, începând din 1908, o Introducere în metafizica visului în care „explorarea inconştientului era propusă drept scop scriitorului”[151]. „A suspenda activităţile noastre de suprafaţă, a lăsa să se fixeze tot mai adânc şi să se mărească până la inconştienţă privirea lăuntrică”[152], acesta îi pare lui Raymond ţelul poeziei şi, prin urmare, şi cel al criticii. Cu privire la această fascinaţie pe care o exercită asupra lui profunzimile obscure ale fiinţei, nu există un exemplu mai bun decât cuvintele următoare, vizând o carte consacrată faptului faţă de care Raymond are cea mai mare aversiune, adică activităţilor conştiinţei limpezi. Opunând faimoasei teze a lui Brunschsvicg despre *Progresul conştiinţei în*

148 De Baudelaire au surréalisme, p. 14.
149 Id., pp. 156—157.
150 Id., p. 272.
151 Id., p. 220.
152 Hommage à Lamartine, Génies de France, p. 159.

filosofia occidentală imaginea progreselor inverse ale gândirii poetice, Raymond scrie:

În timp ce conştiinţa intelectuală se desparte de obiect şi sfredeleşte lumea sub privirea ei printr-o abstracţie crescândă, poetul, printr-un demers contrar, legat de o exigenţă afectivă, înaintează către o aprehensiune sau un presentiment al *nebuloasei opace*, *iraţionale* – sau al existenţei ca atare – ce subzistă dincolo de cunoaşterea prin intelect. Spre această nebuloasă opacă înaintează nu numai poeţii iubiţi de Raymond, ci, pe urmele lor, criticul însuşi. Or, aşa ceva nu s-a mai văzut în Franţa, cel puţin în Franţa literară. Oricare ar fi fost metodele ori concepţiile sale, criticul, de la Boileau la Thibaudet, fusese întotdeauna xeprezentantul raţionalităţii. Orice critică s-a comportat întotdeauna ca soră mai mică a filosofiei, iar dacă domeniul pe care avea misiunea să-l exploreze era lumea iraţională a poeziei, era stabilit că sarcina ei era tocmai de a proiecta lumina în umbră şi de a pune rânduială în confuzie. Iată însă că, odată cu Raymond, apare o critică ce pare a întoarce cu bună ştiinţă spatele claritătii. Afundându-se departe de peisajele familiare şi deplin luminate ale suprafeţei, ea răscoleşte adâncurile. Căci pentru ea adevărul nu se află în cruditatea deplinei lumini, ci în adâncul subteranelor, ascuns sub văl. Printr-un paradox aproape disperat, critica lui Raymond vrea să depăşească punctul în care experienţa umană mai este percepută şi reflectată de o conştiinţă şi să atingă, dincoace de zona în care funcţionează percepţia de sine însuşi, un fel de sentiment inconştient.

În acest punct, inspiraţia îi vine fără îndoială lui Raymond din Germania. În timpul şederii sale acolo, în 1926 – 28, el a descoperit şi a regândit, cu încântare, o filosofie cât se poate de îndepărtată de ceea ce se numeşte îndeobşte raţionalism francez: „În Germania, am făcut o baie de iraţional. Până la a privi apariţia conştiinţei şi a cunoaşterii în fiinţă ca pe o fisură, o greşeală, adevărata cădere. În Germania m-am desprins cu totul de ceea ce voi

numi, pentru a simplifica lucrurile, raţionalism”[153].

Dar dacă există (ca de pildă în Germania) o filosofie a inconştientului, poate exista oare o gândire cu adevărat critică a inconştientului? Problema trebuie bine înţeleasă. Desigur, nu e imposibil să se stabilească din afară o critică ce ar consta în analiza condiţiilor în care inconştientul îşi urmează în noi sau în altul existenţa sa esenţialmente tenebroasă. Însă o astfel de critică nu poate exista ea însăşi decât sub o formă obiectivă, ca exercitare, adică, a unei gândiri care ar avea ca obiecte fenomenele pe care se străduieşte să le lămurească dar la care se abţine să participe. Or, caracteristica criticii lui Raymond este de a fi, dimpotrivă, absolut participantă. În afara mişcării prin care se confundă cu însăşi fiinţa pe care o examinează, ea literalmente nu există. Iată însă că acea fiinţă cu care vrea să se identifice nu numai că se înconjoară de obscuritate, ci se vădeşte a fi obscuritatea însăşi. În acest caz, a te scufunda în obscuritate înseamnă a deveni tu însuţi tenebrele în care cauţi. Desigur, nebuloasa opacă despre care vorbeşte Raymond e poate accesibilă, dar, odată atinsă, cum s-o recunoşti din interior, s-o concepi şi în cele din urmă s-o descrii în vreun limbaj poetic sau critic? Aceasta este, ca să întoarcem împotriva lui o formulă ce-i aparţine, *ispita* esenţială a spiritului la Marcel Raymond. E aceea de a se afunda cât mai departe cu putinţă de gândirea limpede, într-o realitate mentală opacă, ce nu mai poate fi gândită şi de la care speri în zadar să smulgi o revelaţie.

De aceea, gândirea critică a lui Raymond este perpetuu pândită de tăcere. Tăcere, în primul rând, a celui care tace atunci când nu are nimic esenţial de spus. Însă esenţialul este adeseori ceva atât de dificil de simţit şi de retrăit în viaţa lui obscură, încât spiritul nu are puterea de a se deda acestei îndoielnice metamorfoze. Totuşi, cea mai mare dificultate nu constă în ostenelile şi hazardurile

153 Allemagne 1926—1928, Mercure de France, februarie 1955, p. 238. Cf. şi Le Sel et la Cendre (1970), unde Raymond povesteşte geneza cărţii De la Boudelaire la suprarealism.

mutaţiei. Ea rezidă în contradicţia dintre obscuritatea fundamentală a fiinţei şi lumina pe care o implică orice *cunoaştere* a fiinţei.

Raymond este în situaţia misticilor. Aceştia se plâng că sunt incapabili să exprime ceea ce au simţit, pentru că a exprima acest lucru ar însemna să-l traduci într-un limbaj limpede şi pentru că limpezimea ar face să-i dispară până şi amintirea. Astfel, dintre toţi scriitorii critici, Raymond este cel căruia îi repugnă cel mai mult să se folosească de limbajul facil al unui Thibaudet sau al unui Sainte-Beuve. În mod riguros, el ar trebui chiar să fie cel ce nu mai scrie deloc, cel care, ca şi Mallarmé, însă din motive foarte diferite, e ameninţat de sterilitatea fiinţei constrânse aproape întotdeauna la tăcere. Lucru ciudat, în timp ce emulul său, criticul poate cel mai însemnat, alături de el, din epoca noastră, Maurice Blanchot, găseşte în însăşi meditaţia asupra condiţiilor gândirii critice un izvor de reflecţii şi o putere de reiterare cu adevărat inepuizabilă, Raymond, dimpotrivă, vede necontenit nu numai că se restrânge câmpul descoperirilor sale, ci şi că slăbeşte posibilitatea de a le împărtăşi. Aşa cum nu există o filosofie a iraţionalului pur, nu există nicio conştiinţă a inconştientului. Cu cât gândirea se îndepărtează de zonele clarităţii, cu atât se distanţează şi de locurile în care se vorbeşte un limbaj inteligibil. Chiar, şi îndeosebi, în cele mai frumoase capitole din *De la Bauăelaire la suprarealism*, în ciuda miracolelor verbale prin care criticul exprimă aproape inefabilul, el trebuie în cele din urmă să tacă. Paginile cele mai emoţionante ale lui Raymond sunt cele care, întrerupându-se, dizolvându-se, îşi mărturisesc înfrângerea.

Înfrângere ce nu este totuşi iremediabilă. Abandonul spiritului în iraţionalul pur este o ispită ce nu e imposibil de depăşit. În loc să se afunde în obscuritatea totală a vieţii inconştiente, gândirii îi este îngăduit într-adevăr să se situeze într-un loc care nu e nici al inconştienţei totale, nici al conştiinţei limpezi. Dacă Raymond revine în mod constant la o întreagă serie de scriitori şi artişti preferaţi,

este pentru că, trecând de la unul la altul, poate experimenta toată gama stărilor de conştiinţă. „Există de fapt o mulţime de poziţii intermediare între inconştienţă şi conştientă…”[154]

Printre aceste poziţii, una dintre cele mai subtile este cea ocupată de Paul Valéry:

Totul concură pentru a-l orienta pe Valéry, poet apolinic, spre adâncurile nocturne ale fiinţei – poetica sa, precum şi critica gândirii şi atracţia cvasivoluptuoasă pe care o exercită asupra lui *volente nolente* puterile iraţionale ale *eului* şi ale universului. Dacă el este poetul cunoaşterii, să fim bine înţeleşi că nu este câtuşi de puţin poetul cunoaşterii formulate codificate – poetul ideilor – ci poetul cunoaşterii născânde, al gândirii încă embrionare, al tuturor stărilor intermediare între inconştienţă şi conştiinţă.[155]

Astfel se precizează ceea ce va deveni locul electiv al criticii lui Raymond, mai mult chiar decât al poeziei lui Valéry: un loc plasat „la hotarele dintre spirit şi lucruri, dintre conştient şi inconştient, dintre raţional şi iraţional, în punctul lor de tangenţă”[156].

De aceea, dintre toate gândirile filosofice franceze, singura, fără îndoială, care l-a marcat profund pe Raymond este gândirea bergsoniană:

La Bergson, *conştiinţa* şi *inconştienţa* formează destul de rar o antiteză. Găsesc în Eseu * „adâncurile conştiinţei” şi chiar „adâncurile obscure ale conştiinţei”. Într-un alt pasaj, se face apel la „conştiinţa reflexivă”. Ar exista, aşadar, o conştiinţă de altă calitate care nu s-ar naşte în punctul în care obiectul se reflectă în oglinda subiectului „gânditor”, o conştiinţă „obscură” în sfârşit, sau „subconştientă”.[157]

---

154 De Baudelaire au surréalisme, p. 52.

155 Id., pp. 160—61.

156 Id., p. 168.

* Essai sur les données immédiates de la conscience (Eseu despre datele imediate ale conştiinţei), 1888 (N.T.).

157 Bergson et la poésie récente, Genies de France, pp. 218—19.

O conştiinţă obscură sau subconştientă… Cuvinte stranii, aproape contradictorii în termenii lor şi care, fără a se îndepărta prea mult de bergsonismul ortodox, dezvăluie în „punctul ei de tangenţă” gândirea cea mai autentică a lui Raymond. Ar exista deci nu numai o conştiinţă vagă sau confuză, ci un sentiment aproape tenebros al existenţei; o conştiinţă cât mai apropiată cu putinţă de inconştient. În această regiune de penumbră densă trebuie să sălăşlui ască gândirea criticului; căci numai în această regiune se ivesc în semilumina poeziei singurele revelaţii care contează.

IV

Dar despre ce revelaţii este vorba? E de la sine înţeles că într-o astfel de critică, datorită rafinamentului său, exclusivităţii preocupărilor şi exigenţelor sale şi, în sfârşit, puţinelor obiecte de care consimte prin urmare să ţină seama, nu te poţi aştepta la nişte revelaţii de ordin vulgar-personal. Critica lui Raymond refuză să-şi propună drept scop o explicaţie psihologică, sociologică chiar istorică, a operei sau a omului. Prin aceasta, subiectul său, oricare ar fi el, se află circumscris într-un mod aparte. Fie că Raymond se ocupă, după cum am văzut, de Rousseau, Baudelaire, Rimbaud sau de suprarealişti, un singur lucru îi absoarbe atenţia şi acesta este fenomenul de conştiinţă. Însă conştiinţa despre care e vorba aici este, după cum am mai văzut, extraordinar de mărginită. Ea e mărginită de indistincţia sa, de confuzia, de lipsa de forţă percutantă, de înclinaţia sa de a se metamorfoza în ceea ce îi este cel mai apropiat şi cel mai contrar, inconştienţa. Ea este limitată, în sfârşit, de extrema îngustime a obiectului său, căci ea nu este, la niciun nivel, o conştiinţă a fluctuaţiilor eului ori a epifenomenelor vieţii spirituale. Nimic nu-l interesează mai puţin pe Raymond, la sinş ori la alţii, decât avatarurile personalităţii, aşa cum sunt, de exemplu, zilnic notate într-un *Jurnal intim*. Dar ce rămâne atunci? Trebuie oare ca rolul criticului să se mărginească la a reflecta un act de conştiinţă care este el însuşi cel mai puţin conştient cu putinţă? O conştiinţă redusă la minimum, stare rară şi

deosebită, pe care nimic, în afara caracterului ei excepţional, n-ar propune-o atenţiei cercetătorului.

Şi totuşi, în această *conştiinţă-minimum* situează Raymond ceea ce pentru el este nu numai lucrul cel mai important şi cel mai scump, ci singurul care poate să-l facă să spere a transforma acest minimum într-un maximum. Căci, trăind în adâncul său – totuşi nu ca pe un fenomen aparţinând exclusiv eului – sentimentul existenţei, pentru Raymond fiinţa umană nu-şi mai restrânge raza de conştiinţă la acest eu al său pe care îl percepe ca existent. Dimpotrivă, devenind conştientă de propria sa existenţă, ea devine conştientă de existenţa în ea a unui flux de viaţă cu neputinţă de definit, care e răspândit pretutindeni, care este în toate, care e lucrul cel mai comun din lume. Existenţă multiplă, imensă, universală, care, prelungind-o din toate părţile, infinit, pe a sa proprie, vine totuşi să se facă percepută în conştiinţa sa, căci conştiinţa nu e numai o percepere a unei existenţe particulare nouă, ci conştiinţa *întregii* existenţe sau a existenţei *totului*. Astfel, „conştiinţa personală tinde să devină conştiinţă cosmică”[158]. Nimic mai deosebit, aşadar, de sentimentul de sine pe care-l încearcă introspectivii puri şi egoiştii. Pentru un Rousseau, un Guérin, un Rimbaud, există o conştiinţă simultană a eului şi a lumii. Mai mult decât atât, conştiinţa eului devine identică cu conştiinţa lumii. Totul se petrece ca şi când eul s-ar dilata până la a deveni sentiment al întregului univers, ori mai degrabă ca şi cum universul întreg ar înceta să fie exterior şi ar deveni obiectul *lăuntric* al gândirii noastre celei mai intime. Raymond revine necontenit asupra acestui punct, găsind pentru a-l exprima formulele cele mai limpezi: „Un nou mod de a simţi, de a exista, în prezenţa lumii…

— Eu depăşit, resorbit – Sentiment al existenţei (care nu mai este) un sentiment personal…[159] – Sentiment de sine şi sentiment al totului (care) nu mai pot fi

158 Introducere la Rêveries, Droz, p. XXXI.

159 Introduction aux Rêveries, Droz, p. XXIV.

deosebite…[160] Conştiinţă a *eului* extraordinar de dilatată (care) presimte bucuria existenţei absolute… – „«natură» – în intimitatea căreia avem atunci sentimentul că existăm”[161].

Pe de altă parte, se înţelege acum mai bine ostilitatea manifestată de către Raymond faţă de conştiinţa limpede. Aceasta e condamnabilă pentru că în loc să fie un factor de unire este unul de separaţie. Pentru Descartes, a fi conştient înseamnă a te distinge de ceea ce nu eşti tu, a te izola de univers: „Conştiinţa intelectuală se separă de obiect şi sfredeleşte lumea sub privirea sa printr-o abstracţie crescândă”[162]. Cea mai mică distanţare a spiritului faţă de obiectele pe care le contemplă duce la o fisură ce se agravează tot mai mult. De la prima sa lucrare, Raymond se arată sensibil la imperceptibila *retragere* a conştiinţei umane în prezenţa universului. La Ronsard, remarcă el, nu poate scăpa neobservată „de la poet la realitate, o distanţă mică şi de netrecut”[163]. Aceeaşi fisură, însă transformată monstruos într-o prăpastie, se regăseşte în toate formele de intelectualism. Fizicienii şi metafizicienii se îndepărtează deopotrivă de lucruri, se izolează într-un sistem închis de gânduri: „Prin ştiinţă omul a făurit o Antiphysis ce apasă asupra lui cu greutatea ei de automat, el a făcut din conştiinţa sa o insulă unde nu acostează nimic altceva, decât ecourile slăbite, imaginile fără culoare ale unei vieţi de acum înainte inaccesibile”. Acelaşi caracter de insularitate se remarcă în comportamentele inteligenţei numite „pure”: „Am văzut conştiinţa izolându-se în jocul său de oglinzi, preocupată să-şi surprindă răsfrângerea, exclusă, expulzată din lucruri…”[164] în sfârşit, devenind „conştiinţă negativă”[165],

160 De Baudelaire au surréalisme, p. 14.

161 Le sens de la qualité, p. 25.

162 De Baudelaire au surréalisme, p. 354.

163 L’influence de Ronsard sur la poesie française, 2 vol., 1927, v. 2, p. 324.

164 Paul Valéry et la tentation de l’esprit, Baconnière, 1946, p. 105.

165 Id„ p. 130.

negând obiectele de care s-ar fi putut lega, conştiinţa intelectuală se constituie într-o „insulă a conştiinţei pure”[166]. Este ispita căreia îi cedează, de exemplu, hiperconştiinţa lui Valéry. Raymond o denunţă ca păcat împotriva spiritului: „Valéry va face din autonomia conştiinţei exigenţa majoră a omului, vocaţia sa, *ispita* sa cea mai înaltă”[167]. Supremă *ispită*, cea a păcatului prin excelenţă, „a omului care s-a luat pe sine însuşi drept scop”[168].

Nu există deci o adevărată, „bună” conştiinţă decât conştiinţa identificatoare. A vorbi aici de *participare* în sens lévybruhlian, nu mai e suficient, căci e vorba de cu totul altceva decât de o simplă credinţă. E vorba într-adevăr de o participare în sensul platonician al termenului, adică de o identificare metafizică a lumii cu spiritul şi, prin urmare, de înlăturarea dualităţii radicale care, în cea mai mare parte din gândirile ieşite din idealism, separă conştiinţa de obiectele sale:

Cum să afirmi că poetul n-a avut, poate în spaţiul unei secunde, revelaţia unei esenţe comune, a unui soi de identitate magică?[169]

Un elan nestăvilit îl purta spre *cucerirea* unei stări primitive în care sufletul personal, scăpând din propriile-i limite, restituie, într-o beţie mistică, forţele sale universului.[170]

Imaginaţia presimte că o misiune imensă o solicită, misiune care ar consta în a revela prin intermediul unor imagini „bizare” înrudirea esenţială dintre toate lucrurile, participarea lor la un spirit în care se scaldă obiectele şi sufletele, la „întunecata şi profunda unitate” a întregului.[171]

---

166 De Baudelaire au surréalisme, p. 170.
167 Paul Valéry et la tentation de l’esprit, p. 19.
168 De Baudelaire au surréalisme, p. 127.
169 Id., p. 26.
170 Id., p. 38.
171 Id., p. 285.

Identificarea metafizică nu e deci o minune întâmplătoare, este o misiune, o cucerire. „Frontierele dintre sentimentul subiectivului şi cel al obiectivului dispar.”[172] Dar dacă dispar, este pentru că o putere activă reuşeşte să le facă să dispară. Agentul acestei transformări este verbul sau limbajul: „Magia verbului, spune Raymond, este eficace în măsura în care ne transformă pe noi înşine, în care sfărâmă barierele dintre *eu* şi *non*-eu1146. „Limbajul năzuieşte să ne introducă într-un anumit mod de existenţă în care ne simţim într-un acord mai mult sau mai puţin deplin cu *Carmen poeticum*, cu orice operă literară având valoare de artă, posedând propriul său stil”[173], deci, aşa cum poezia constituie o acţiune verbală prin care poetul *aderă* la lumea pe care o exprimă, criticul, prin acţiunea propriului său limbaj, participă la poezia pe care o „critică”. De unde, importanţa imensă, acordată de Raymond, rolului jucat de limbă. Nicicând un critic n-a fost atât de preocupat faţă de verbul său, nu din simplă preferinţă pentru „limbajul frumos”, ci pentru că limbajul este mediumul indispensabil datorită căruia se înfăptuieşte identificarea „critică”. Atunci, ca şi poetul, prin virtutea unificatoare a semnelor, criticul devine în acelaşi timp subiect şi obiect. Lucrurile nu se mai află de o parte iar el de cealaltă. El nu mai este în faţa unei lumi de lucruri. El este în lucruri, tot aşa cum lucrurile sunt în el:

Cuvintele încetează de a mai fi nişte semne pentru a participa la lucrurile înseşi, la realităţile psihice pe care le evocă… Vis al unui univers *magic*, în care omul nu s-ar mai simţi deosebit de lucruri…[174]

V

Profund legaţi de univers, poroşi faţă de univers, modelaţi în mod constant de către el, noi cedăm omnipotenţei, în noi înşine, a tuturor acestor lucruri care ne impresionează şi pe care nu încetăm să le mimăm

172 Id., p. 13.

173 Le sens de la qualité, p. 37.

174 De Baudelaire au surréalisme, pp. 14—15.

necontenit.[175]

Spre deosebire de critica lui Blanchot, care se închide în ciclul ameţitor al repetiţiilor livreşti, cea a lui Raymond se pune în legătură cu universul, se deschide spre lumea lucrurilor. Prin aceasta ea se apropie de critica lui Béguin care a fost prietenul şi, în tinereţea sa, discipolul lui Raymond. Într-o notă din martie 1934 despre *De la Baudelaire la suprarealism*, Béguin recunoaşte acest dar la prietenul său mai vârstnic. Pentru Raymond, spune el, poezia „stabileşte o necontenită comunicare între spirit şi lucruri; şi tocmai prin intermediul lucrurilor înseşi, prin intermediul existenţei lor mişcătoare va căuta spiritul să afle calea ce duce la imuabila realitate”[176].

În această observaţie a lui Béguin putem distinge în acelaşi timp ceea ce face din el un continuator al lui Raymond şi o fiinţă profund diferită. Pe de o parte, faptul de a concepe critica drept un fel de prelungire şi de adâncire a gândirii poetice, ţine de grandoarea unuia şi a celuilalt ca şi a şcolii pe care au întemeiat-o. Or, aceasta nu are astâmpăr până ce nu „se amestecă în plinul lucrurilor” şi nu trăieşte din viaţa lor concretă, interiorizată într-o „mişcare vitală de adeziune”[177]. Dar dacă pentru Béguin, căruia îi este greu să iasă din sine, adeziunea este în acelaşi timp cea mai imperativă şi cea mai dificilă dintre îndatoriri, se pare că, pentru Raymond, dimpotrivă, fuziunea spiritului cu lucrurile a fost întotdeauna o înclinaţie firească, un fel de căsătorie fericită a realităţii înconjurătoare cu cel ce se complace în ea. Raymond se află adesea, ca şi Rousseau ori Guérin, la limita nu numai a reveriei, ci a extazului contemplativ. Or, tocmai în virtutea acestei tendinţe, dacă lumea lucrurilor i se predă fără rezistenţă, eliberată de opacitatea ei naturală, ea nu formează, dimpotrivă, pentru el, ca pentru Béguin, o mulţime de entităţi izolabile, cu care se angajează, cu

175 Hugo mage, Génies de France, p. 173.

176 Recenzie la De Baudelaire au surréalisme, Cahiers du Sud, martie 1934.

177 Paul Valéry et la tentation de l’esprit, p. 105.

fiecare în parte, nişte relaţii distincte. Conştiinţa lucrurilor devine la Raymond o conştiinţă a ansamblului lucrurilor, conştiinţă a naturii întregi, sentiment cosmic al unei entităţi universale, cu care e vorba nu atât să întreţii relaţii, cât să te confunzi, iar această primă diferenţă între cele două concepţii critice atrage după sine o a doua. Dacă pentru Béguin, lucrurile sunt importante, e fără îndoială în primul rând pentru că ele alcătuiesc în faţa spiritului o serie de prezenţe tangibile ce nu pot fi confundate cu spiritul; dar şi pentru că, dincolo de ele însele, lucrurile desemnează o realitate infinită care le depăşeşte şi care se oglindeşte în imanenţa lor, fără a renunţa vreodată la transcendenţa ei.

Or, lucrurile stau cu totul altfel la Raymond. Lumea lucrurilor externe nu are importanţă pentru el decât în măsura în care poate să o interiorizeze. În loc să reziste, să-şi afirme dreptul de a trăi în afară, lucrurile au, la Raymond, datoria expresă de a se spiritualiza, de a se lăsa transpuse în echivalentele lor interne; tot aşa cum, invers, ca să se unească mai bine cu ele, limba criticului are drept misiune să „mimeze” formele vieţii sensibile. Gândirea lui Raymond este, într-adevăr, ameninţată de un dublu pericol. Ea nu scapă de trista conştiinţă că e despărţită de obiectele sale decât confundându-se cu ele, însă pe de altă parte, confundându-se cu ele, ea întâmpină riscul de a dispărea ca şi conştiinţa. De unde, la Raymond, necesitatea unei „puneri în formă”. În fiecare clipă, gândirea e pe punctul de a se pierde în sentimentul pur; însă tot în fiecare clipă, această alunecare spre nedefinit este conţinută de exerciţiul unei *vis formatrix*. Între extrema lichiditate şi extrema rigoare, spiritul oscilează, producând un balans asemănător cu cel care însufleţeşte arta barocă şi care se regăseşte până şi în stil.

Pe de altă parte, dacă natura dezvăluie existenţa unei supranaturi, aceasta din urmă nu rezidă pentru Raymond într-un loc diferit de natura însăşi. Ea *este* doar această natură mai bine văzută, mai bine simţită, în sfârşit aşa cum apare ea în ochii spiritului. Cu alte cuvinte, marea

deosebire dintre Béguin şi Raymond, este că la acesta din urmă nu e vorba aproape niciodată de ceea ce îl interesează cel mai mult pe celălalt, adică de transcendenţă[178]. Există deci între ei un subiect, cel puţin latent, de dezacord, de care multă vreme nu şi-au dat în mod limpede seama. Astfel, atunci când, în 1937, în momentul apariţiei, Raymond recenzează marea carte a lui Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, el se lansează în susţinerea unor teze la care Béguin, cel din acea epocă, ar fi subscris poate pe jumătate, dar care sunt diametral opuse direcţiei pe care o va lua în curând acesta din urmă. Vorbind despre ocultism, Raymond scrie:

De la sfârşitul secolului al XVIII-lea, atâţia poeţi, adesea fără s-o ştie, se adapă la acest izvor ascuns. Că această gândire ocultă se înrudeşte cu anumite forme ale gândirii zise „primitive" şi că filosofia Orientului îşi întemeiază pe puterile sale ceea ce ea numeşte „realizarea metafizică" – acesta este un ansamblu de fapte cărora ar trebui să li se măsoare într-o zi toate consecinţele. Va fi existând un „suflet universal" ori nu ştiu ce „spirit" la care ar participa spiritul nostru; în străfundul „subiectului" ar exista acest „obiect" nesfârşit; natura nu ne-ar fi străină; *eul* şi *non-eul* n-ar fi ireductibile unul la celălalt; n-ar fi cu neputinţă să intrăm în comunicare cu aceste forme şi aceste fiinţe despre care se spune că sunt exterioare, prin intermediul senzaţiilor noastre şi al acelui „simţ intim" din centrul nostru, pentru care „toate lucrurile sunt legate împreună prin ombilic."[179]

Trebuia să cităm în întregime acest text, unul dintre

178 Dé la redactarea acestor observaţii încoace, M. Raymond a publicat în Revue de Théologie et de philosophie un text capital, intitulat „La maladie et la guérison", un fel de jurnal al anilor '50 şi al celor următori, în care se poate distinge o înţelegere foarte personală şi foarte nobilă a transcendenţei. Asupra acestui punct, ca şi asupra tuturor celorlalte, trebuie mai întîi consultată admirabila sinteză reflexivă pe care Raymond a prezentat-o despre propria sa existenţă sub titlul Le sel et la cendre.

179 L'Ame Romantique et le rêve, Reflecţii pe marginea cărţii lui Albert Béguin, Yggdrasill, 25 septembrie 1937, p. 89.

cele mai revelatoare pentru gândirea intimă a lui Raymond, nu pentru că aceasta ar avea mare lucru de-a face cu martinismul ori cu esoterismul oriental. Dar, la fel ca în aceste doctrine, la Raymond există dorinţa de a face să apară supranatura, nu deasupra naturii, ci în inima lucrurilor, care coincide cu inima spiritului. Şi trebuie mers încă şi mai departe. După Raymond e vorba de a face în aşa fel ca lucrurile să nu mai fie lucruri, iar obiectele, obiecte, astfel încât conştiinţă şi lucruri contopite să constituie o nondualitate universală, în care să izbucnească pretutindeni imanenţa divinului.

În cele din urmă, există deci la Raymond o reapariţie a vechiului mit plotinian al unităţii divine originare, pierdută cândva, căzută în împărţire şi despărţire, şi regăsindu-se apoi, după acest exil, în indeterminarea ei dintâi. Nimic nu e poate mai important la Raymond decât mişcarea prin care, respingând dualismul subiect-obiect, el încearcă să se metamorfozeze – el şi lumea – într-un fel de univers lăuntric în care gândirea nu s-ar deosebi de obiectele sale şi în care faptul de a fi conştient de ceva ar însemna a vedea acest lucru împlinindu-se în spirit, ca şi cum s-ar visa pe sine însuşi. De-a lungul vremurilor, fără îndoială, îndeosebi în literatura mistică, neoplatonismul n-a încetat niciodată să producă gândiri de acest tip. Dar trebuie ca ultima formă religioasă a neoplatonismului să fie o gândire critică. Căci dacă marele principiu al întoarcerii la unitate se întemeiază pe fuziunea subiectului cu obiectul, ce exemplu mai bun al unei astfel de fuziuni există decât actul prin care conştiinţa critică se uneşte cu ceea ce retrăieşte în ea?

ALBERT BÉGUIN

I

Iată, de cinci săptămâni, pădurile din apropiere care mă izolează, ceasurile încete, panta anului care coboară către toamnă. Câteva lecturi, uneori încercarea de a scrie un articol ori un capitol de carte viitoare. Dar mai ales *privirea asupra lucrurilor*, care devine ceea ce n-ar fi trebuit niciodată să înceteze a fi.1

Dacă citez mai întâi acest pasaj dintr-o scrisoare a lui Béguin, nu e pentru că s-ar putea găsi aici o trăsătură obişnuită a comportamentului său. Ci pentru motivul contrar. Nicăieri în scrierile lui Béguin nu există, după câte ştiu, un text analog. Niciodată nu se vorbeşte în altă parte la Béguin despre încetineala orelor şi despre vecinătatea pădurilor. Niciodată în altă parte privirea nu se aşază pe lucruri cu această simplitate a intenţiei care reflectă aici, în mod excepţional, mişcarea unui spirit împăcat cu sine însuşi şi în armonie cu ceea ce îl înconjoară.

Să atragem atenţia şi asupra datei acestei scrisori. Ea e din 18 august 1939. La câteva zile după aceea va izbucni războiul. Pacea, armonia cu lucrurile, sentimentul fericit al vacanţei, toate acestea îi sunt acordate lui Béguin în casa din Berry în care locuieşte în acel moment,[180]

cu o zgârcenie aproape dureros-ironică. Încă puţin timp şi vacanţa se va sfârşi. Atunci va începe ciclul sarcinilor urgente, asumate fără întrerupere până la moarte.

Astfel Béguin va avea şi va pierde ocazia, poate unică, de a se înţelege direct cu natura. Va fi prima şi ultima oară când îi va fi îngăduit să arunce această privire asupra lucrurilor. Căci Béguin nu era dintre aceia care, dintr-odată, fără dificultate, întreţine fericite relaţii cu obiectele. El nu era „un om pentru care lumea vizibilă există”. Ca atâţia alţii – şi îndeosebi la fel cu mai mulţi dintre compatrioţii săi romanzi, un Constant, un Amiel – el era, ca să folosim una din expresiile sale, „zidit în partea dinspre lume”[181], adică închis în sine însuşi, constrâns din timiditate să păstreze ceea ce numeşte „taina inimilor împrejmuite”[182]. Şi ca tot atâţia alţii, el s-ar fi putut resemna la această stare, s-ar fi putut mulţumi să trăiască fără prea multă părere de rău în temniţa lui lăuntrică şi să se lase absorbit în ea, într-o producţie literară care ar fi

180 A Gustave Rouă, Laleuf, 18 august 1939, Cahiers du Rhône, Essais et témoignages, 1957, p. 208.

181 Patience de Ramuz, La Bacconière, 1950, p. 20.

182 Id.

fost aceea a eseului autobiografic şi a romanului personal.

E adevărat că, pentru o scurtă perioadă din tinereţea sa, Béguin pare să fi acceptat această „fatalitate a singurătăţii”[183]. Ştim, de pildă, că proiecta să scrie un român care ar fi avut ca personaj central o fiinţă „*incapabilă să se ataşeze de un obiect*, întotdeauna văzându-se că se vede”[184].

Astfel, aproape la aceeaşi epocă, într-o scrisoare către fratele său, el spune, vorbind despre sine însuşi: „Fără îndoială, e o nenorocire să nu fi lucrat decât de unul singur, fără să te detaşezi de tine pentru nişte obiecte mai dezinteresate”[185].

Ceea ce reiese clar înainte de toate din aceste două texte este exclusiva interioritate a gândirii. Şi de asemenea faptul că, fiind întoarsă spre interior, ea e conştientă că e exclusă din exterior. Şi-i este dor de acest exterior, şi îl visează.

Béguin va încerca toată viaţa sa să intre în comunicare cu lumea din afară. El nu va reuşi niciodată întru totul. Privirea lui rămâne inexorabil fixată asupra lăuntrului. Dar el nu va încerca mai puţin, cu răbdare, uneori stângaci, să eludeze consecinţele subiectivismului său incurabil. Dacă nu poate să iasă din sine, să ajungă la obiecte, să stabilească cu ele nişte relaţii directe şi facile, cel puţin nu e imposibil, gândeşte el, să aibă cu ele raporturi minunat de intime, însă indirecte, care sunt acelea pe care le stabilim în mod firesc cu tot ceea ce ni se înfăţişează în sfera literaturii. Căci literatura este în primul rând aceasta: fără a ieşi din sine, fără a-şi părăsi propria interioritate, cel care, aşa cum se spune, „se scufundă” în lectură, se adânceşte prin aceasta în profunzimea unei inferiorităţi secunde cu care spiritul său coincide şi în inima căreia descoperă uneori cu surprindere, cu

183 Id., p. 22.

184 Scrisoare datată din 1926, citată de D. Pézeril, Esprit, decembrie 1958, p. 909.

185 A Pierre Béguin, 17 noiembrie 1925, Cahiers du Rhône, Essais et témoignages, p. 153.

recunoştinţă, ceea ce îi lipseşte propriului său „eu”, grădina stufoasă a lucrurilor.

Poate că aici se află cauza marii iubiri a lui Béguin pentru literatură? Poate că aici se află motivul pentru care a devenit critic? Un critic, adică o fiinţă aptă să se strecoare în gândirea celuilalt, chiar în corpul său, în simţurile sale, şi mai ales în privirea sa: privire ce se deschide asupra lucrurilor.

Criticul este deci cel care, datorită unei „identificări magice” şi cu ajutorul unor mediatori aleşi, reuşeşte să înfăptuiască ceea ce nu este în stare de unul singur. A critica, spune undeva Béguin, înseamnă „a coincide cu aventura spirituală a poetului”[186]. Însă pentru a coincide cu această aventură spirituală, criticul e nevoit să coincidă eu aventura senzuală care o precede sau o însoţeşte aproape întotdeauna. Astfel Béguin, „zidit în partea dinspre lume”, vede deschizându-se de cealaltă parte, de partea dinăuntru, o poartă către lume.

În acest sens se poate spune că Béguin a fost salvat de ariditatea lăuntrică de către activitatea sa critică.

De aceea îi iubeşte el cu pasiune pe poeţii care îi dăruiesc lumea: Reverdy, Ponge, Saint John Perse, Emmanuel, Cayrol, îndeosebi Supervielle. Pentru el, poezia lor este înainte de toate o „poezie a obiectului”[187]. Poezie a obiectului sensibil, asupra căruia privirea se aşază, mina se închide.

Încă din 1934, într-unul din primele sale articole, care e o recenzie la cartea prietenului său Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, el scrie, reluând o expresie a lui Raymond însuşi: „Poezia se petrece *la hotarele dintre spirit şi lucruri*”[188].

Mai târziu, vorbind despre extazul poetic la Maurice Scève: „El nu se obţine, va spune el, printr-o dispersare a sensibilului, ci printr-o atenţie concentrată cu toată forţa asupra unui obiect de contemplaţie, asupra unui fragment

186 L’Âme romantique et le rêve, ed. José Corti, p. XII.

187 Poésie de la présence, Cahiers du Rhône, 1957, p. 265.

188 Poésie de la présence, p. 84.

al lumii concrete, care e mai puţin „străbătut” de spirit, cât surprins, cuprins în întregime” 11.

Acesta este, pentru Béguin, ceea ce el numeşte „demersul fundamental al poetului”[189]. Căci tocmai un *demers*, adică o mişcare înainte, este elanul prin care spiritul irupe în afară. Iar acest demers este într-adevăr şi *fundamental*, în sensul că, la fel cu *Cogito-ul* cartezian, el serveşte de fundament vieţii spirituale. Totuşi, spre deosebire de *Cogito*, această mişcare nu e deloc orientată spre o surprindere de sine. Nu e vorba deloc aici de un om care gândeşte şi care, gândind, îşi percepe înăuntrul său propria existenţă, ci de un om care simte şi care, simţind, descoperă în lumea exterioară existenţa lucrurillor. A înţelege înseamnă a simţi, iar a simţi înseamnă a surprinde: „A surprinde (*saisir*) exclamă Béguin, este cel mai frumos verb al limbii!”[190] Şi el opune actul de a surprinde atitudinii celui „care suportă, care reflectă, care fuge printre lucrurile fugare”.[191]

În locul retragerii tăcute a spiritului în singurătatea sa, o înaintare către nişte entităţi concrete, primitoare, ce nu se sustrag nici privirii, nici pipăitului; în locul dublei fugi a subiectului şi a obiectului, o confruntare, o punere faţă în faţă. Béguin înţelege că poezia, vocabulele care o compun, adevărurile pe care le sugerează sau le dezvăluie şi, în urma descoperirilor poetice, descoperirile critice corespunzătoare, toate acestea „se produc mereu, pornind de la această particularitate a contactelor cu lumea fizică”[192].

Dar care e această lume fizică cu care, unul fiind purtat de celălalt, spiritul poetului şi al criticului intră în legătură? Este, răspunde mai peste tot Béguin, lumea „lucrurilor acestui pământ”. Pentru a o desemna, el are o

189 Id., p. 263.

190 A Pierre Béguin, 14 aprilie, 1925, Cahiers du Rhône, Essais et témoignages, p. 147.

191 A Marcel Raymond, 17 februarie 1925, Essais et témoignages, p. 144.

192 Note sur la critique littéraire, Esprit, martie 1955, p. 150.

serie inepuizabilă de termeni: vizibilul, concretul, terestrul, realul, universul sensibil, formele concrete ale lumii, lucrurile acestei lumi pământene. Toţi aceşti termeni se reduc la unul singur: *realitatea*. Actul prin care spiritul stabileşte relaţia cu lucrurile este un act care face ca spiritul să iasă din vaga sa idealitate interioară. Astfel, poetul îl învaţă pe critic un realism naiv şi iniţial: lucrurile există. Ele există în afară, într-un loc care nu e altul decât lumea.

Lucrurile există în lume, iar existenţa lor este o prezenţă. Prezenţă a lucrurilor! Trebuie să ne oprim aici şi să reflectăm asupra sensului dat acestui termen; căci nu e altul care să revină cu o frecvenţă asemănătoare în opera lui Béguin; şi nici nu există altul pe care să-l regăseşti cu mai multă siguranţă în toate etapele gândirii sale, şi care să intervină mai activ în dialectica pe care o urmăreşte. Astfel încât acest studiu, ca toate cele care aspiră să reproducă mişcarea gândirii criticului, ar putea să se intituleze: Eseu despre tema prezenţei la Béguin.

Dar ce este prezenţa? Orice prezenţă, am zice noi, implică o afirmare a existenţei. E ca o apariţie de realitate pozitivă, prin care se pare că fiinţa se instalează în momentul şi locul în care este. Ea este şi, acolo unde este, îşi atestă prezenţa. Ea o atestă doar mulţumindu-se să fie şi să fie acolo. Prezenţa nu este numai un *Sein*, ea este un *Dasein*. Este fiinţa în actualitatea ei concretă, în evidenţa de sine pe care o desfăşoară, silindu-ne pe noi care suntem de asemenea prezenţi să depunem mărturie despre ea. Căci fiinţa nu numai că este acolo, înaintea noastră, în prezenţa noastră; prezenţa sa se sprijină pe prezenţa noastră Este o *forţă* şi o *greutate*.

Vorbind despre Claudel, Béguin scrie următoarele: Limba poetului, cu robusteţea ei, e toată încărcată de savoarea *lucrurilor pământeşti*. Lucruri încântătoare, solide, iubite în soliditatea lor, şi care îşi păstrează în evocarea verbală întreaga *forţă de prezenţă*, *greutatea* lor totală.[193]

193 Poésie de la présence, p. 227.

Şi Béguin adaugă:

Acesta e faptul care îl frapează întâi de toate pe cititorul lui Claudel; această neobişnuită putere de a conserva vigoarea intactă a senzaţiei materiale.[194]

În virtutea forţei cu care ne ating, lucrurile se fac recunoscute, iubite de noi. Să ne ferim totuşi a crede că insistenţa depusă aici de Béguin (şi Claudel) în marcarea rolului senzaţiei dă acestei doctrine vreo inflexiune senzualistă. Nimeni nu este mai distanţat ca Béguin de epicureism ori de impresionismul cyrenaic. * Senzaţia nu e importantă aici datorită bogăţiilor sale psihologice. Ea e numai mijlocul datorită căruia între lucruri şi noi există o legătură ce nu poate fi numită altfel decât de prezenţă, de co-prezenţă.

Vigoarea senzaţiei face să apară *în* noi ceea ce *în afara* noastră, în lucruri, este forţă a prezenţei.

Să recunoaştem deci această prezenţă a lucrurilor. Să iubim ceea ce Béguin numeşte soliditatea lor, „ponderea (lor) de existenţă”[195], „greutatea (lor) concretă”[196]; căci această greutate ne informează în acelaşi timp despre proximitatea obiectelor şi despre imposibilitatea de a le confunda cu noi.

Astfel apare raţiunea majoră pentru care totul începe cu adevărat la Béguin prin descoperirea prezenţei lucrurilor. Pentru că înainte de ea nu există nimic; nimic decât, într-un spirit încă fără contact cu lumea din afară, o nebuloasă de imagini, de vise, de idei, care nu rezistă niciodată gândirii, care nu constituie niciodată în faţa ei un adevărat obiect. O gândire închisă asupra ei însăşi este o gândire întotdeauna radical subiectivă. Ea nu este niciodată în raport cu lucrurile, ci numai cu ideea despre

---

194 Id.

* Caracteristic şcolii filosofice întemeiate de Aristip din Cyrene (sac. IV î.e.n.) care considera senzaţia drept unic criteriu al adevărului şi preconiza cultivarea plăcerilor senzuale ca mijloc de obţinere a fericirii (N.T.).

195 Balzac visionnaire, Skira, 1946, p. 44.

196 Id.

lucruri.

De unde ura pe care o poartă Béguin aproape tuturor varietăţilor de idealism, şi îndeosebi idealismului estetic. Pentru că, în loc să surprindă lucrurile, idealismul le înlocuieşte prin concepte. E o absenţă ce se substituie unei prezenţe.

Nimic nu e mai limpede în această privinţă decât opoziţia stabilită de Béguin între poezia lui Maurice Scève şi cea a lui Mallarmé. Cea dintâi este o poezie a prezenţei, cea de-a doua, a absenţei:

La Scève, lucrurile concrete nu sunt, aşa cum e cazul la Mallarmé, înconjurate de o întreagă plasă verbală care le întemniţează cu negaţiile sale şi face ca ele să nu fie numite decât pentru a fi deîndată distruse şi a lăsa să subziste numai „ideea" lor. O

parte foarte însemnată a dizenelor din *Délie* este o poezie a concretului şi a particularului. Departe de *a se dizolva în absenţă* (ori în pura lor reprezentare) lucrurile acestei lumi pământeşti sunt evocate şi iubite pentru prietenoasa lor *prezenţă carnală*[197].

Pentru Béguin, idealismul mallarméan este în acelaşi timp constituit şi parcă ros pe dinăuntru de o voinţă de nonexistenţă. În locul unei făpturi încarnate, nu mai există decât o reprezentare noţională, căreia privarea de realitatea corporală îi răpeşte orice putere de evidenţă; astfel că această esenţă descărnată este condamnată să se risipească în impalpabil ori să suporte inversiunea ontologică cea mai radicală, aceea prin care fiinţa trece în nefiinţă, iar concretul în abstract.

Nu există deci poet sau gânditor pentru care Béguin să ceară o condamnare mai definitivă decât pentru Mallarmé, iar aceasta pentru că Mallarmé este tocmai poetul nonprezenţei. Lucru curios, chiar această absenţă de existenţă, de care Béguin are oroare, este, în ochii unui alt critic din aceeaşi generaţie, Maurice Blanchot, meritul principal al poemelor lui Mallarmé.

„Atunci poetul, scrie Béguin într-un pasaj în care îl

197 Poésie de la présence, p. 67.

vizează în mod special pe Mallarmé, este cel care – prin negaţia imediată şi sistematică a oricărei existenţe concrete, deîndată ce e evocată – *suprimă unul câte unul lucrurile* pentru ca să domnească imaculat purul alb anterior[198].

De aceea, lui Mallarmé el îi opune pe „poeţii concretului”, cei care în scrierile lor fac loc cu generozitate lucrurilor pământene: un Hugo, un Péguy, un Claudel.

De exemplu, la Péguy:

nu poate fi vorba de o evadare, de o dezîncarnare, de accesul la o puritate în întregime „spirituală” care, încă de pe pământ, ar fi atinsă de privirea *dezîndrăgostită* (*désépris*) *de lucrurile de pe pământ*[199].

Adevăratul poet este deci acela care, în loc să se desprindă de lucruri şi să le înlocuiască cu abstracţiuni, le îmbrăţişează, le învăluie într-o privire plină de dragoste.

II

Prezenţei iubite a lucrurilor îi corespunde sentimentul de dragoste al celui care le iubeşte.

Nu există numai o prezenţă pasivă a lucrurilor, există şi o prezenţă activă faţă de lucruri, făcută din recunoştinţă şi din dragoste.

Însoţindu-l pe poet, putem să ne însuşim reacţia lui.

Dar atunci – şi aceasta e o chestiune foarte gravă – cum putem să menţinem în noi marea noastră iubire pentru lucruri, când, fără încetare, vedem cum se degradează sub ochii noştri acest preţios atribut al formei, care e al lor, şi cum, în acelaşi timp, li se pierd prospeţimea, forţa, transparenţa? Dar acesta e un fenomen universal. A iubi lucrurile este contrarul iubirii pentru un ideal sustras timpului. Înseamnă a iubi nişte prezenţe pieritoare, plutind în durată ca leagănul lui Moise părăsit pe ape. Înseamnă deci a te resemna să le vezi cum se alterează. Totul se petrece ca şi cum natura ar fi dusă de o mişcare ce s-ar îndepărta, cu toate obiectele ce o

198 Notes sur Mallarmé et Claudel, Les Lettres 3, 1948, p. 212.

199 Prière de Péguy, Cahiers du Rhône, 1942, p. 33.

alcătuiesc, de un punct de perfecţiune originară care a fost al său şi pe care nu-l va mai regăsi. Poate mai mult decât oricare altul, Béguin era conştient de acest fenomen de decădere universală. El suferea amarnic din cauza lui. Îşi îndrepta adesea spre el gândirea diurnă şi chiar nocturnă, adică puterea de a visa. De obicei, ca şi autorii romantici care i-au fost atât de apropiaţi, el concepea degradarea lumii sub forma unui mit. Existase vârsta de aur, iar apoi căderea. Între neprihănita natură a paradisului iniţial şi natura decăzută există o întreagă distanţă temporală, creată de sentimentul separaţiei. Există deci, cum spun teologii, nu una, ci două naturi, şi singura care pare să merite dragostea noastră este natura îndepărtată, primordială, absentă, natura pierdută.

Mai mult decât atât, dacă natura prezentă se dovedeşte nedemnă de a fi iubită, atunci şi noi ne-am pierdut puterea de a iubi. De altfel, dacă natura a decăzut, greşeala este a noastră. Pentru că am greşit, am târât-o în căderea noastră. În sfârşit, am căzut într-adevăr atât de jos, încât nu mai suntem în stare să o vedem nici aşa cum era, nici aşa cum este. Pe măsură ce ne îndepărtăm de obârşii, între lucruri şi noi se îngroaşă vălul cenuşiu al obişnuinţelor. Nu mai percepem lucrurile, ci numai acţiunea pe care o facem asupra lor, folosul pe care îl tragem din mânuirea lor. Astfel încât, în locul „amicalei (lor) prezenţe carnale”, nu mai există, spune Béguin, decât un „*steril act de prezenţă*, care îmi îngăduie să mă întâlnesc cu fiinţele şi lucrurile fără mirare, fără ca vreodată ceva să fie nou în ochii mei şi fără ca privirea mea să fie naivă”[200].

Poate că printre numeroasele texte din opera lui Béguin, care tratează tema prezenţei, nu există niciunul mai important decât acela în care expune, în *Sufletul romantic şi visul*, teoria germanului Hamann asupra acestui punct. Toată cartea e plină de aluzii la Vârsta de aur şi la lumea primitivă. Însă capitolul despre Hamann este acela în care Béguin, folosind şi transpunând gândirea

200 Poésie de la présence, p. 126.

magului de la Nord, face pentru prima oară o legătură între tema prezenţei şi tema Vârstei de aur. Trebuie să citǎm în întregime pasajul:

Hamann îşi reprezintă starea strămoşilor noştri, în vremurile dintâi, ca pe un somn adânc, alternând cu „dansuri ameţitoare”; mult timp, nemişcaţi „în tăcerea *mirării* (sublinierea aparţine lui Béguin) şi a meditaţiei”, ei deschideau deodată gura pentru „rostiri înaripate”. La obârşie n-a fost acţiunea, cucerirea puterilor utilitare, ci contemplaţia, ceastălaltă luare în stăpânire a universului. Mirare în faţa lumii, care e cea a primei creaturi şi a „celui dintâi istoric al creaţiei”, adică a mitului biblic: apariţia naturii şi bucuria pe care o produse omului sunt exprimate în cuvintele: *Fiat Lux*! „Aici e resimţită pentru prima oară *prezenţa lucrurilor*” (cursive ale lui Béguin, încă o dată) [201].

Şi Béguin comentează aceste cuvinte în felul următor: Astfel Hamann recurge la mit ca la documentul cel mai revelator şi îl abordează cu o înţelegere cu totul analogică. Tocmai pentru că poartă în sine facultatea de a se uimi, percepe el în povestirea biblică şocul zguduitor resimţit de prima creatură, la prima ţâşnire a luminii: dintr-odată toate *lucrurile* sunt aici, cu totul noi, toate încărcate de semnificaţia lor deplină, aşa cum nu ne mai apar decât în clipe privilegiate: aşa cum se arată ele poetului[202].

Datorită lui Hamann, Béguin ştie acum care este, în el, corespondentul exact al prezenţei lucrurilor dinafara lui. Acesta este mirarea. Începând din acest moment, „tema mirării în faţa lucrurilor create”[203] se regăseşte mereu la Béguin. Oricât de ciudat pare acest lucru, ea este echivalentul exact al temei greţei la Sartre. Căci greaţa sartriană este şi ea un prim sentiment încercat în contactul

---

201 „Hiemit fängt sich die Empfindung von der Gegenwart der Dinge an“, Hamann/s Schriften, Berlin, v. 2, p. 259 — „Astfel începe senzaţia de la prezenţa obiectului“ (N.T.).

202 L’âme romantique et le rêve, pp. 53—54.

203 Poésie de la présence, p. 301.

cu lucrurile. Atunci când toate modurile convenţionale sau obişnuite de a intra în raport cu lumea exterioară au fost abolite şi când te afli dintr-odată în faţa ei ca şi cum ai percepe-o pentru prima oară, atunci, în faţa acestei existenţe neaşteptate a lucrurilor, asemănătoare celei pe care, la cea dintâi privire, tatăl nostru Adam o descoperea în jurul său, încerci un sentiment fundamental care pentru Sartre are un caracter aproape insuportabil, acela al absurdităţii, dar care la Béguin se reduce la un sentiment de surpriză sau de încântare. De o parte ca şi de alta, ceea ce apare mai întâi e ceea ce s-ar putea numi experienţa contingenţei. Căci sentimentul absurdului şi cel al mirării implică deopotrivă intuiţia unei realităţi imprevizibile, nemotivate, în faţa căreia spiritul e cuprins de stupoare. Totuşi, la Béguin, această stupoare, departe de a avea caracterul cu adevărat terifiant pe care îl posedă la Sartre, are, dimpotrivă, ceva minunat. Pentru a-i găsi exactul echivalent afectiv, nu la Sartre ar trebui să ne gândim în acest caz, ci la Montaigne, sau la Rousseau, cel din *Reverii*, adică la spiritele care au ştiut să descrie experienţa lumii exterioare aşa cum are ea loc pentru conştiinţă în momentul trezirii. Mirarea dintâi în faţa lucrurilor este întru totul asemănătoare impresiei celui care, ieşind din somn, pare, precum tânăra Parcă, a se naşte pentru un univers surprins în noutatea lui esenţială. Şi tocmai aceasta spune Béguin în legătură cu visul şi cu trezirea:

La întoarcerea din vis, privirea omenească e în stare de acea *minunare* pe care o încerci atunci când dintr-odată lucrurile îşi reiau pentru o clipă noutatea dintâi. Eu mă nasc pentru lucruri; ele se nasc pentru mine; schimbul se restabileşte la fel ca în primele minute ale existenţei; mirarea restituie lumii minunata ei aparenţă feerică[204].

Visul nu este, aşadar, pentru Béguin, o zadarnică excursie în spaţiile imaginare. El este un mijloc de a te întoarce, fără a părăsi lumea reală, la vremea în care

204 L'âme romantique et le rêve, p. 402 si Poésie de la présence p. 131.

noutăţii acestei lumi îi corespundea mirarea primilor oameni. Şi aceasta este, într-adevăr, direcţia de nestăvilit pe care o ia mai întâi visul la Béguin, direcţia trecutului şi a obârşiei, mişcarea imaginaţiei urcând din nou spre izvoarele sale:

[Spiritul] poate să se plaseze din nou într-o stare de naivitate, de mirare, în care să poată percepe acordul fiinţei sale cu natura: nu cu natura aşa cum o cunoaştem în prezent, ci aşa cum a fost ea la obârşia timpurilor, în haosul primitiv…[205]

Or, ceea ce înfăptuieşte poezia e această întoarcere către izvoare. Asupra acestui punct Béguin îşi înmulţeşte afirmaţiile:

Artistul e cel care, prin graţia unei autentice bunevestiri, se întoarce, din lumea exilului, a separaţiei, spre stăpânirea a ceea ce era pierdut, spre plenitudinea unui extaz, şi care întrevede, dincolo de ţinuturile pământene, grădina obârşiilor noastre[206].

Atunci, repus în starea de uimire, poetul face apel la invenţie, zărind toate lucrurile la fel de noi, la fel de ciudate ca în prima zi a existenţei pământeşti[207].

Poezia modernă încearcă să ajungă, dincolo de cunoaşterea raţională pe care a câştigat-o cu încetul omenirea, la o comunicare directă, intuitivă, cu lucrurile, care e aceea a primitivilor[208].

Astfel, poezia este infinit de preţioasă, nu numai pentru că ne învaţă însemnătatea lucrurilor, ci şi pentru că ne inspiră – ne re-inspiră – sentimentele potrivite pe care se cuvine să le avem faţă de ele, adică cele nealterate care, înainte de cădere, erau resimţite în mod spontan de către părinţii noştri dinţii. Dorinţa adâncă a lui Béguin este de a regăsi, mai mult, de a *reconstitui* vechea armonie ce exista între om şi lucruri. Ca şi la Saint Martin, Novalis sau Nerval, în scrierile sale se amestecă necontenit amintirea

205 L'âme romantique et le rêve, p. 208.
206 Patience de Ramuz, p. 28.
207 Balzac visionnaire, p. 68.
208 Poésie de la présence, p. 16.

nostalgică a unui trecut luminos şi o arzătoare dorinţă de restaurare:

…a restitui lumea în unitatea ei primordială…[209]…a restitui lucrurile purităţii lor.[210]…a restitui în integritatea lor contemplaţia *mirată* şi *cea dintâi prezenţă a lucrurilor*.[211]

Acest ultim citat este foarte important. El condensează într-o formulă sesizantă aproape toate trăsăturile relevate mai înainte. În spatele prezenţei lucrurilor dintr-o lume degenerată, există o prezenţă primordială, intactă, care e aceea a lucrurilor din lumea primitivă; răspunzând acestei prezenţe originare a lucrurilor, există prezenţa originară a sufletului *faţă de* lucruri. Una depinde de cealaltă. Astfel că „a restitui lucrurile purităţii lor" este de neconceput fără o restaurare corespunzătoare a sufletului uman, care îl readuce la inocenţa sa dinţii şi îi redă, în faţa lucrurilor, străvechea facultate de mirare.

Or, această dublă restituire a naturii şi a omului este oare posibilă? Lumea nu e oare atât de decăzută încât e zadarnic să încerci s-o restaurezi? Iar urmările greşelii originare nu sunt oare atât de profunde şi de jalnice încât e la fel de zadarnic să speri într-o regenerare a omului în absenţa unui ajutor supranatural atât de absolut încât ar fi vorba aici nu de o restaurare, ci de o recreaţie?

Cu toate puterile sale, Béguin cere un ajutor divin, însă îl cere pentru ca lumea să fie continuată şi restaurată, nu pentru a fi înlocuită: „Cum să se redea pământului, se întreabă el, calitatea lui de creaţie, adică de materie în care se întrupează şi se exprimă spiritul? Unde este, în sfârşit, locul din care se accede la Veşnicie, unde se comunică din nou cu Puritatea dinţii?"[212]

---

209 L'âme romantique et le rêve, p. 201.

210 Prière de Péguy, p. 35.

211 L'âme romantique et le rêve, p. 54.

212 Prière de Péguy, p. 27.

* Adept al concepţiilor lui Luis Molina (iezuit spaniol, 1536—1600) despre graţia divină, admiţînd împăcarea dintre ideea predestinării şi

Cum să se redea pământului calitatea lui de creaţie? Nicio clipă Béguin nu se gândeşte la posibilitatea unui *alt pământ*, a unei alte creaţii. Astfel, nu găsim la Béguin, nici sub forma ei rigidă, nici chiar într-o versiune mai îndulcită, doctrina, atât de răspândită totuşi, a creaţiei continuate. Noutatea lumii nu e deloc pentru el, cum este pentru Descartes, noutatea necontenit repetată a unei lumi refăcute total de către Dumnezeu, în fiecare moment aparte. Béguin e prea preocupat de legătura care uneşte fiecare moment al timpului cu primul moment al creaţiei, ca să nu aibă oroare de un sistem în care momentele sunt independente unele faţă de altele. De fapt, nu se găseşte la el nicio urmă a acelui sentiment, totuşi atât de creştin, al insuficienţei ontologice, încercat de creatură faţă de un har creator, care îl face să existe în fiecare clipă. La fel, oricât de grave ar fi pentru Béguin degenerescenţa naturii şi corupţia actuală a sufletelor, ele nu sunt, în ochii săi, de aşa natură, încât să necesite o reîncepere a creaţiei. Prăpastia care desparte natura pură de natura decăzută este, fără îndoială, adâncă. Gândirea poate totuşi s-o treacă, cel puţin în vis şi speranţă. Nu s-au şters toate asemănările, n-au fost tăiate toate legăturile, n-au dispărut toate contactele. Cu alte cuvinte, nu există niciodată la Béguin vreo urmă a acelei condamnări radicale a naturii şi a omului, care era pentru Jansenişti însăşi temelia sistemului lor. În acest sens, nimeni nu e mai antijansenist sau, dacă vreţi, mai *molinist* decât Béguin.

Prin acest molinism el se leagă strâns de Péguy:

Pentru Péguy… natura, timpul, oricare i-ar fi panta coborâtoare, şi-a păstrat ceva din transparenţa dinţii. Chiar deteriorată de căderea sa, ea rămâne încă creaţia lui Dumnezeu. Iar omul care se naşte nu se află rupt fără leac de obârşiile sale spirituale.[213]

Lăsând la o parte remediile supranaturale, există deci în om facultatea de a se reîntoarce la obârşiile sale şi de a dobândi, din contemplarea trecutului pierdut, o

cea a liberului arbitru (N.T.).

213 L'Eve de Péguy, Seuil, 1948, p. 93.

putere de regenerare. Căci în om dăinuie amintirea vechii sale măreţii şi a legăturii magice care-l unea atunci cu o natură nedecăzută:

Un fel de reminiscenţă îngropată în orice creatură, dar în stare la [unii] de reînvieri subite, le arată că a fost o vreme, foarte îndepărtată, în care făptura, mai armonioasă şi mai puţin divizată în sine însăşi, se înscria fără conflicte în armonia naturii[214].

Omul păstrează în străfundurile lui ruinele destinului său dinţii şi reminiscenţa obscură a vârstei de aur, a paradisului primitiv. Dacă reuşeşte să asculte semnele lăuntrice care-i sunt date, să coboare din nou în el, până la a putea, printr-o magie cu totul spirituală, să pună iarăşi stăpânire pe germenii care-i mocnesc în suflet, el va înfăptui propria sa reintegrare în Dumnezeu; dar, în acelaşi timp, el va restitui întreaga creaţie în unitatea-i primordială. Puţin interesează faptul că aici Béguin se străduieşte în mod explicit să rezume doctrina lui Saint-Martin, aşa cum în altă parte rezumă gândirea lui Novalis ori a lui Hamann, a lui Péguy ori Léon Bloy. În afară de câteva nuanţări importante, credem într-adevăr că acest pasaj trebuie luat drept expresia unei doctrine care e în acelaşi timp a autorului şi a criticului. Niciun critic nu e atât de apt ca Béguin de a relua pe cont propriu gândirea celuilalt; nu pentru că ar fi vorba la el, ca la Sainte-Beuve, de o aptitudine aparte de a-şi însuşi ideile ce i se propun, ci dimpotrivă, pentru că, din momentul în care gândirea celuilalt îi pare a fi adevărul, el o adoptă cu o asemenea energie, încât această gândire a celuilalt devine literalmente o formulare anticipată a propriei sale gândiri. Astfel că, citind această operă critică atât de însemnată, în care sunt studiate figurile cele mai diverse, îţi dai seama cu surprindere că ceea ce ea îi face să spună pe unii şi pe alţii, departe de a se compartimenta într-o mulţime de eseuri izolate, se îmbină într-un sistem a cărui originalitate nu e întotdeauna evidentă, dar a cărui coerenţă e mare. Există, aşa cum a semnalat Marcel Raymond, un acord

214 L'âme romantique et le rêve, p. 397.

continuu al acestei gândiri cu ea însăşi. Aşa cum Gérard de Nerval (atât de studiat şi de iubit de Béguin) regăsea în mod irezistibil, în tot ceea ce spunea, simboluri ale destinului său personal, tot astfel Béguin regăseşte pretutindeni vestigii ale propriei sale doctrine. Iar raţiunea esenţială a acestui fapt constă în aceea că doctrina sa este tocmai o doctrină a vestigiului, adică se întemeiază pe convingerea supravieţuirii, fragmentare însă universale, a unui adevăr primitiv, la izvorul căruia se mai adapă încă spiritele:

Iar dacă atunci, consacrată astfel esenţialului şi regăsind o pasivitate spirituala în sfârşit justificabilă, omenirea se întoarce la trecutul ei şi caută să-l reînvie, aceasta nu se întâmplă din simplă curiozitate şi din nevoia unei cunoaşteri mai vaste, ci e aşa cum revii la un *izvor* sau cum urmăreşti în *amintire o melodie din copilărie*. Nu vezi aici mărturia unui prim gângurit prevestind virtuţile adulte, ci dimpotrivă, *vestigiul de neînlocuit al unei vârste de aur*.[215]

A înţelege înseamnă deci a-ţi aminti. Dar această *anamnesis* nu are nimic intelectual. Ea e o pură reminiscenţă, confuză readucere aminte a unei stări odinioară trăite, într-o vreme care, ca la Nerval sau Novalis, este în acelaşi timp a copilăriei personale şi a tinereţii lumii.

Vorbind despre Moritz, în *Sufletul romantic şi visul*, Béguin scrie:

…Găsim deja aici acea certitudine de a comunica, prin memoria primelor impresii copilăreşti, cu regiunile necunoscute ale unei existenţe anterioare.[216]

Şi, în altă parte, acest text admirabil, unul dintre cele mai pure din câte a scris Béguin:

Poezie a lumii în geneză şi a fiinţei în formare, în care transpare mereu o nostalgie, chemarea sufletului spre un paradis pierdut, spre vârsta de aur primitivă, pe care o cunosc toate miturile. Poezie a copilăriei, a visului, a

215 L'âme romantique et le rêve, p. II.

216 Id., p. 40.

amintirii, asemenea unui cer imens în care norii desenează forme fugare.[217]

Astfel apare la Béguin tema nostalgiei copilăriei. El o regăseşte aproape la toţi autorii care-i sunt dragi.

La Nodier: „El a recreat paradisul copilăriei”[218]. La Péguy: „Aceasta începe prin nostalgia copilăriei pierdute, paradis îngropat dincoace de anii neînduplecaţi, puritate pe veci părăsită”[219]. La Verlaine: „Dacă ar trebui să-l definim pe Verlaine în două cuvinte, cred că cuvântul copil ar fi cel pe care l-aş propune, însă un copil împovărat de o experienţă amară, de o cunoaştere foarte adultă a omenescului: fără a pierde totuşi niciodată nostalgia copilăriei”[220].

Iată-i, în sfârşit, pe Bernanos şi Alain-Fournier:

Nu există niciun personaj în toată opera lui Bernanos care să nu se întoarcă într-o zi spre copilăria sa şi să nu păstreze în mod nelămurit, chiar în mijlocul celei mai grave degradări, nostalgia unor zori curaţi ai vieţii[221].

Locul lui Alain-Fournier pare să fie în primul rând printre poeţii copilăriei pierdute, ai dorului de copilărie, care, de la romantismul german şi până la simbolismul francez, alcătuiesc o emoţionantă familie de spirite[222].

Ceea ce e izbitor în acest furnicar de texte este faptul de a-l vedea pe Béguin ocupându-se exclusiv, la alţii, de un sentiment care, nu încape îndoială, este la el intens personal. Dar dacă ne gândim bine, nu e mai puţin surprinzător să vezi acest sentiment manifestându-se aici sub forma unei nostalgii. Căci nostalgia, ca să folosim termenul lui Béguin însuşi, este dorinţa de un *altundeva*. Ea e îndreptată nu către ceea ce este aici, ci către ceea ce e *acolo*. Pe scurt, este sentimentul unei absenţe. Nimic nu

---

217 Poésie de la présence, p. 18.
218 Id., p. 173.
219 Prière de Péguy, p. 36.
220 Poésie de la présence, p. 202.
221 Bernanos par lui-même, Seuil, 1956, p. 5.
222 Poésie de la présence, p. 187.

e mai neobişnuit decât să vezi cum dorinţa de a atinge exteriorul, realul, concretul, imediatul, se preschimbă în contrarul ei, iar poezia prezenţei se transformă în mintea visătorului într-o poezie a absenţei.

Béguin avea, în cel mai înalt grad, conştiinţa acestei contradicţii. Într-o scrisoare de importanţă capitală, adresată lui Marc Eigeldinger, el scrie:

Poate că nu există o definiţie universală a poeziei. Poate că, de aceea, ar trebui s-o definim, dimpotrivă, ca fiind privirea cea mai realistă din câte există asupra condiţiei umane… Iar, pe de altă parte, ca privire care defineşte în mod negativ condiţia pământească prin nostalgia unui „altundeva” 48.

Poezie care e în acelaşi timp a lui *aici* şi a lui *altundeva*, a prezenţei şi a absenţei; sau, şi mai exact, poezie a absenţei în prezenţă.

III

Ce este absenţa în prezenţă?

— Este limbajul.

Niciun lucru nu se mulţumeşte să fie. El mai trebuie să poarte în sine un sens care să-l depăşească. Trebuie să vorbească, să fie un semn.

Pretutindeni unde există lucruri, există semne. Pretutindeni unde există fiinţe conştiente de prezenţa lucrurilor, apare un sens, se naşte un cuvânt. Limbajul începe, aşadar, de la lucruri, deoarece, dincolo de funcţia lor obişnuită, de prezenţă, lucrurile au acea facultate infinit de preţioasă de a se lăsa locuite de spirit şi de a semnifica.

În întreaga operă a lui Béguin există, după cum am văzut, un efort necontenit repetat de a recunoaşte pretutindeni prezenţa lucrurilor. Însă ar fi cea mai mare greşeală să se creadă că acest efort se opreşte vreodată la lucruri. Întreaga gândire a lui Béguin este concepută pentru a se apropia pas cu pas de un ideal care, dacă gândirea ar îndrăzni să-l surprindă în mod direct, s-ar risipi în însăşi idealitatea sa. Dezvoltând o remarcă a lui Raymond, el scrie: „Tocmai prin intermediul lucrurilor

înseşi, prin intermediul mişcătoarei lor existenţe va căuta spiritul să afle calea ce duce la imuabila realitate”[223]. Deci aşa cum gândirea criticului, pentru a ajunge la lucruri, îşi ia ca intermediar gândirea poetului, tot aşa şi gândirea poetică se serveşte, la rândul ei, de realitatea lucrurilor pentru a ajunge la imuabila realitate a spiritului. Fără lucruri, fără suportul şi adăpostul pe care îl oferă, orice realitate spirituală ar rămâne mereu şovăitoare la orizontul gândirii. Condamnată să rămână fără trup, ea nu poate fi niciodată prezentă în acel *hic et nunc* al lumii. Absentă, ea n-ar exista în mod precis decât în „altundeva”.

Limbajul lucrurilor este deci o aluzie perpetuă la această prezenţă întrupată a spiritului în lucruri. Un simbol nu e un semn care indică de departe o realitate spirituală infinit separată de realitatea pământească; el este, dimpotrivă, indiciul că realitatea spirituală nu e despărţită de lucrurile de pe pământ, deoarece ea găseşte în aceasta mijlocul de a se manifesta şi de a se releva în mod adecvat.

De aceea, dacă Béguin urmăreşte cu o atenţie pasionată orice gândire umană în care se oglindeşte prezenţa lucrurilor, el nu e mai puţin atent să vadă apărând în ele semnificaţiile simbolice pe care această gândire le descoperă. Fie că e vorba de Ramuz sau de Bloy, de Balzac ori de Alain-Fournier, de Claudel sau de Supervielle, Béguin nu se opreşte înainte de a depăşi stadiul în care opera se oferă cititorului în realitatea ei obiectivă, şi până ce nu a recunoscut dincolo de această imanenţă un fel de transcendenţă a operei sub forma simbolului pe care îl exprimă. Ba mai mult, el trebuie să atingă şi să desprindă *simbolica* acelei opere, adică principiul sau legea după care realităţile doar pozitive nu încetează să se transforme în ea în simboluri.

Acesta e motivul pentru care lui Béguin îi plac în cele din urmă numai scriitorii care pot juca pentru el un rol de intermediar. Prin intermediul lor, el percepe, la nesfârşit, în aplicarea şi exercitarea ei, o „concepţie analogică a

223 Cahiers du Sud, martie 1934.

universului”.

„Péguy, scrie el, *îşi alege ca modele şi mediatori*, pe cei care înfăţişează pentru el cel mai bine prezenţa Sfântului-Duh în lucrurile de pe pământ şi legătura tainică ce uneşte credinţele pământeşti cu credinţa în Dumnezeu.”[224]

Béguin se comportă exact ca Péguy. Cei pe care-i alege, poeţii, Bloy, Bernanos, Ramuz, şi Péguy însuşi, sunt pentru el în primul rând mediatori. Îi place să regăsească la ei două operaţii esenţiale pe care le reia pe cont propriu: contemplarea lucrurilor şi crearea simbolurilor.

Astfel, ca să dăm câteva exemple, poezia lui Claudel este „o viziune în care fiecare lucru, dincolo de existenţa sa particulară, îşi primeşte semnificaţia de la însuşi locul pe care îl ocupă într-un imens ansamblu”[225]. La fel, în poezia lui Supervielle, „orice lucru a devenit în mod tainic imaginea celor care îl înconjoară”[226]. „În toate lucrurile”, Béguin îl vede pe „Bloy îndârjindu-se să descopere ceea ce ele figurează”[227]. În sfârşit, Ramuz este, spune Béguin, dintre aceia „pentru care lucrurile au funcţia unei prezenţe misterioase şi a unei imagini încărcate de semnificaţie”[228].

E greu de închipuit un mod de a gândi care să semene mai mult cu cel al artiştilor ori poeţilor medievali. Or, de acest fapt Béguin este conştient el însuşi în mod limpede. El celebrează simbolismul Căutării Graalului şi al romanelor lui Chrétien de Troyes. El scrie următoarele:

Marea deosebire între gândirea modernă şi gândirea medievală este că, pentru aceasta din urmă, întreaga realitate sensibilă este alcătuită din simboluri şi cere să fie necontenit tradusă. Sau, mai degrabă, aparenţa lucrurilor şi „signifianţa” lor sunt atât de indisolubile în ochii săi, încât îi este cu neputinţă să vadă formele concrete ale

---

224 Prière de Péguy, p. 47.

225 Poésie de la présence, p. 228.

226 Id., p. 296.

227 Bloy l’impatient, Egloff, 1944, p. 26.

228 Patience de Ramuz, p. 26.

lumii ca pe nişte realităţi închise în ele însele, complete, nepurtând alt sens decât cel imediat. Evul mediu vede în acelaşi timp, cu aceeaşi privire, lucrul şi înţelesul său, obiectul sensibil şi ceea ce este dincolo de sensibil[229].

Cu aceeaşi privire încearcă să vadă Béguin lucrul şi înţelesul său, obiectul şi ceea ce e dincolo de obiect. Niciunul dintre scriitorii moderni n-a fost mai marcat de conştiinţa dualităţii naturii. Şi nimeni n-a avut în acelaşi timp – nici chiar Péguy, nici chiar Claudel – o percepţie atât de lucidă a naturii ca obiect al creaţiei:

Nu e vorba să-ţi reprezinţi lucrurile, e vorba să le *obligi la prezenţă*, şi nu pe ele singure, ca şi cum ar conţine în ele însele întreaga lor existenţă şi întregul lor sens, ci în acea plenitudine de semnificaţie pe care o au ca purtătoare ale spiritului… A obliga lucrurile la prezenţă înseamnă deci a le forţa să apară în afară, dinaintea privirii, mai întâi în realitatea lor proprie, în evidenţa lor particulară, apoi în solidaritatea lor cu creaţia; şi, în sfârşit, în realitatea a ceea ce este semnificat de ele, adică în legătura lor cu Spiritul creator. De la luarea în stăpânire imediată a lucrurilor la posesiunea unui spirit înserat în lucruri, linia e continuă, mişcarea neîntreruptă, intuiţia fără hiatus. Totul se petrece ca şi cum Béguin, scriind o serie de eseuri consacrate criticii literare, ar avea în acelaşi timp şi o altă intenţie: aceea de a face o operă al cărei scop ar fi să ducă creatura la Creator pe un drum care n-ar părăsi niciun moment terenul concretului: apologetică de turnură pascaliană, însă datând din secolul XX. În această apologetică, ceea ce îi este propriu lui Béguin e rolul alocat lucrurilor, mai întâi în ele însele, apoi ca „făpturi ale Creatorului”. Făpturi ale Divinităţii şi nu ale omului. Béguin, aşa cum am văzut, este fără îndurare pentru ceea ce numeşte „contra-creaţia” mallarméană. El o condamnă nu numai pentru că nu conţine decât „idei” şi niciodată lucruri, ci şi pentru că este un subterfugiu graţie căruia poetul încearcă să „scape de creaţia lui Dumnezeu”.

Întocmai ca şi contra-creaţia mallarmeană, Béguin

229 Poésie de la présence, p. 43.

detestă imaginea creaţiei propusă de Jansenism: haos de elemente perisabile şi pervertite, pe care capriciul divin le menţine în mod inexplicabil deasupra neantului. Dimpotrivă, Béguin nu încetează să aibă „conştiinţa înaltei demnităţi a creaţiei ca portret al Creatorului şi loc al veşnicei manifestări a Spiritului care vorbeşte prin ea”[230].

De la prezenţa lucrurilor la prezenţa Creatorului în lucruri: acesta este itinerarul parcurs. Însă mişcarea gândirii nu este încă încheiată, analiza nu e încă suficientă. Aşa cum prezenţa lucrurilor implică o prezenţă a omului faţă de lucruri, tot aşa prezenţa Divinităţii în lucruri implică o prezenţă a sa pentru om şi a omului pentru ea – prin intermediul lucrurilor.

Tot în legătură cu Péguy, Béguin spune într-un pasaj deja citat că poezia sa merită înainte de toate să fie numită *rugăciune de prezenţă*. În fiecare clipă, în orice obiect numit, ea evocă, constată, instalează Prezenţa unică; iar în faţa Ei, alături de Ea, la fel cu orice credincios în ceasul rugăciunii, ea face *act de prezenţă*. Prezenţa Divinităţii faţă de lume şi faţă de om; prezenţă a sufletului faţă de creator, prezenţă a omului faţă de universul său. Aceasta e tripla mărturie a unei poezii, care, din cunoaşterea mistică, are, între altele, realismul profund[231].

În linia lui Péguy, realismul lui Béguin se defineşte deci ca apropiat de „cunoaşterea mistică”. Găsim aici, ca la mistici, doctrina *centrului*, a acelei *scintilla mentis*, adică a locului din sufletul omenesc în care fiinţa supremă sălăşluieşte de preferinţă şi în care, în anumite momente privilegiate, sufletul, privind în sine, întrezăreşte prezenţa divină. Nu această doctrină o reaminteşte Béguin atunci când, încă de pe vremea cărţii despre *Sufletul romantic şi visul*, repetă expresia misticilor: „Dumnezeu prezent în inimă”[232], şi afirmă că, în anumite vise şi stări excepţionale, există „o parte din noi înşine în care, cedând *altcuiva* conducerea, noi nu mai suntem decât locul unei

230 Prière de Péguy, p. 93.

231 Id.

232 L’âme romantique et le rêve, p. 76.

prezenţe?” Ceea ce putem numi teologia prezenţei la Béguin se întâlneşte deci cu gândirea mistică. Ea nu se confundă totuşi cu aceasta din urmă. Se ştie cu ce forţă a insistat Béguin asupra a tot ceea ce desparte experienţa poetică de experienţa mistică. Aceasta din urmă implică o abolire finală a tuturor imaginilor sensibile, pe când cea dintâi, aşa cum o defineşte Béguin, se sprijină, dimpotrivă, după cum am văzut, pe formele concrete ale lucrurilor. Apologetica lui Béguin rămâne o poetică. Ea ajunge nu la surprinderea unui Dumnezeu fără chip, ci la intuirea lui, prezent în creaţia sa.

IV

Dar creaţia este o chestiune de timp ca şi de spaţiu. Lumea creată este profund temporală. Cine spune prezenţă a lucrurilor, prezenţă a sufletului faţă de lucruri, implică faptul că sufletul şi lucrurile sunt prezente unele faţă de altele nu numai într-un loc al spaţiului, ci şi într-un moment al timpului. Există deci, asociată strâns cu tema prezenţei faţă de lucruri, o temă a prezenţei în momentul timpului în care există lucrurile.

Or, după cum ştim, nimeni nu e mai puţin cartezian în această privinţă decât Béguin (în afară, poate, de Charles Du Bos). A fi prezent într-un moment al timpului înseamnă pentru Béguin a fi prezent nu faţă de o entitate temporală existentă în ea însăşi, izolată, ci fată de un moment legat de toate celelalte momente. Şi aceasta nu printr-o legătură abstractă, aşa cum ar putea fi ea concepută după numărarea timpului pe cadranul unui orologiu, ci dimpotrivă, prin legătura cea mai concretă cu putinţă. Toate momentele se susţin unele pe altele. Timpul real, timpul concret, este ansamblul evenimentelor succesive a căror mulţime fluctuantă e necontenit pe cale de a influenţa omenirea dependentă de dezvoltarea lor. Timpul real este timpul istoriei. Iar momentul în prezenţa căruia eşti situat, a cărui prezenţă ne face să comunicăm cu ansamblul celorlalte momente ale timpului, este un moment istoric.

Tocmai această prezenţă faţă de moment şi faţă de

timpul istoric o admiră Béguin în poemele lui Pierre Emmanuel. El se bucură că o regăseşte în poezia războiului şi a Rezistenţei, căreia îi dă un organ de expresie în *Cahiers du Rhône*. „Războiul, spune el, antecedentele şi urmările lui, a cerut de la fiecare poet o luare de poziţie în temporal, o conştientizare a istoriei”. Şi rosteşte atunci aceste cuvinte care constituie pentru el afirmaţia esenţială: „Există o *prezenţă* a poeziei, *în timp*”[233].

La fel trebuie să se spună: există o prezenţă a sufletului şi a gândirii lui Béguin în timp. Pentru prima oară în acest studiu vedem apărând o fiinţă care nu mai e pe cale de a gândi prin intermediul altor persoane, ci intră ea însăşi cu hotărâre în practica a ceea ce gândeşte, acţionează cu de la sine putere. Există o *actualitate* a lui Béguin ce depăşeşte în mod considerabil sfera literaturii şi a criticii. Rolul său ca întemeietor al *Caietelor Rhinului*, legăturile sale cu mişcarea de Rezistenţă, numeroasele lui călătorii, în sfârşit activitatea sa ca director al revistei *Esprit*, toate acestea implică voinţa de a participa din ce în ce mai intim – la fel cu predecesorul său Emmanuel Mounier, dar în numele său propriu – la realitatea istorică a epocii sale.

Dar afirmându-şi solidaritatea cu epoca sa, el îşi afirma solidaritatea cu toate epocile. Prezenţa temporală nu se limitează în cele din urmă la niciun timp, ci trebuie să îmbrăţişeze totalitatea timpurilor. Béguin se simţea din ce în ce mai mult legat de totalitatea duratei. Iar această relaţie cu durata era însoţită de o relaţie corespunzătoare cu toate fiinţele ce iau parte la scurgerea ei, adică cu omenirea.

Relaţie care apare mai întâi sub o înfăţişare tragică şi nostalgică. Istoria oamenilor, aşa cum ştim, se revelează în primul rând ca istorie a unui paradis pierdut, a unei căderi şi a urmărilor ei. Din acest punct de vedere, sentimentul istoriei, la Béguin ca şi la Hugo, trebuie să fie conceput sub forma unei adânciri treptate în tenebre, pornind de la

---

2338 2 Id., pp. 258—260.

un prim moment luminos de existenţă. Însă „istoria pământească” nu e numai istoria căderii – a unui timp care e căderea în timp! – ci şi istoria Mântuirii! „Pentru a salva creatura căzută în timp, Dumnezeu nu mai poate face altceva decât să intre el însuşi în timp, să se întrupeze în el, să salveze lumea temporală…” Există deci o intervenţie extraordinară a Divinităţii care survine în timp, care schimbă timpul, care-i inversează direcţia fatală. Şi, datorită acestui fapt, nu există numai o prezenţă a omului *faţă de* timp, ci o prezenţă *în* timp a Divinităţii înseşi. Aceasta e prezentă în „orice minut temporal”[234]. Ea e prezentă, fără îndoială, mai întâi ca creator al fiecărui moment, ca autor al creaţiei temporale. Dar ea se află şi sub forma Creatorului întrupat. De la întruparea lui, un nou timp se manifestă în toate momentele aşteptării şi ale speranţei. Astfel încât istoria este „locul întrupării reînnoite, dezvoltate, progresive”[235].

„Să întemeiezi, spune Béguin, un continuu act de prezenţă pe o viziune a istoriei.”[236]

Acest continuu act de prezenţă este actul istoric al unui fiinţe supreme întrupată în timpul omenesc. Dar e şi actul continuu de prezenţă pe care rugăciunea colectivă a oamenilor îl săvârşeşte faţă de Spiritul încarnat: căci acest Spirit e cel care „instaurează între toţi oamenii o asemănare, o comuniune” G7.

Aşa cum există o prezenţă a omului faţă de lucruri, există şi o prezenţă a tuturor oamenilor unii faţă de alţii. Ea e legată de misterul comuniunii Sfinţilor. Toţi oamenii sunt nemijlocit legaţi unii de alţii de-a lungul istoriei şi chiar dincolo de istorie şi dincolo de timp: „Când omul se roagă, el suscită în jurul lui, în prezenţa Mântuitorului, prezenţa tuturor oamenilor”[237].

Din această cauză, nu există absenţă. Moartea însăşi nu este o absenţă. Ea e altceva: mai degrabă un nou fel de

234 Prière de Péguy, p. 37.

235 Pascal par lui-même, Seuil, 1953, p. 109.

236 Les événements et la foi, Esprit, mai 1952, p. 863.

237 Prière de Péguy, p. 80.

prezenţă. Atunci când, în rugăciune şi întristare, devenim conştienţi de moartea celor pe care-i iubim, nu simţim această moarte ca pe un gol, ca pe o dispariţie, ci, dimpotrivă, ca pe un spor de prezenţă.

E ceea ce arată Béguin îndeosebi în admirabila scrisoare de condoleanţe din care prezentăm primele paragrafe:

Dragul meu prieten.

Journal de Genève… îmi aduce vestea morţii tatălui tău. Treci şi tu, aşadar, prin acele ceasuri pe care eu le-am cunoscut acum câteva luni şi al căror ecou n-a încetat să se trezească în fiecare zi în amintirea şi în visele mele. Vei fi şi tu iniţiat în acea nesfârşită adâncire a legăturilor inimii, care urmează smulgerii lor; şi în acea semnificaţie neprevăzută pe care o capătă viaţa atunci când te afli ceva mai singur pentru a o înfrunta. E un lucru imens acela de a te afla dintr-odată singur pe drum, de a nu mai avea înaintea ta cealaltă generaţie, a cărei prezenţă e totdeauna mai liniştitoare decât se crede şi decât s-a putut dovedi. Şi totul – vei simţi acest lucru încetul cu încetul – totul e transformat din această pricină, şi mai ales un anume simţ al răspunderii care ne e lăsat moştenire din nou. Sunt tot felul de lucruri importante pe care le lăsăm în seama judecăţii unui părinte, fără s-o ştim prea bine, şi pe care va trebui să le descurcăm singuri. Sunt copiii faţă de care simţi mai mult că trebuie să-ţi asumi acea funcţie paternă ce nu are niciodată o răsplată demnă de ea: căci nu le mulţumim de atâtea daruri decât copiilor care la rândul lor le primesc de la noi.

Nădăjduiesc că vremurile din urmă n-au fost prea dureroase şi că nu ţi-a fost dat să asişti, cum am făcut-o eu, la obscura luptă împotriva morţii a unui trup lipsit de prezenţă sensibilă. Imaginile acestei agonii care mă îndureraseră chiar în acea clipă dar pe care le-a învins mai întâi marea împăcare a păcii de pe urmă, nu contenesc să mă urmărească acum, ca o continuă rechemare la ordine şi ca o implorare. Îţi doresc din toată inima ca cel puţin de acest lucru să fii cruţat. Atunci, tu nu vei cunoaşte din

moarte decât solemnitatea şi acea măreţie pe care o conferă unei fiinţe. Acest lucru e mai puternic decât orice suferinţă. Cel care nu era decât un om în curs de schimbare, mereu susceptibil de slăbiciune cum suntem toţi, a intrat în deplinătatea chipului său de-acum înainte desăvârşit. Iată-l mai prezent decât a fost vreodată, şi de o prezenţă faţă de care nu mai suntem, slavă Domnului, în stare să ne arătăm necredincioşi, deoarece ea sălăşluieşte în propria noastră substanţă[238].

Astfel, tema prezenţei se încheie, pare-se, în conştiinţa solidarităţii supranaturale a omului cu cei morţi şi cei vii, strânşi în jurul Mântuitorului. Mai rămâne totuşi de săvârşit o ultimă etapă. Pentru a înţelege în ce măsură e inevitabilă şi cu ce stăruinţă s-a străduit Béguin s-o evite totuşi, trebuie, o dată mai mult, să reamintim pe scurt etapele parcurse: prezenţa lucrurilor, prezenţa divinităţii în lucruri, prezenţa timpului şi a oamenilor, prezenţa în timp şi printre oameni. Iar etapa escatologică ultimă este şi ea, pare-se, o prezenţă, prezenţă a lui Dumnezeu în comuniunea Sfinţilor. Béguin vrea un Dumnezeu atestat, desemnat de masa făpturilor sale, „făcut sensibil inimii" de miile de realităţi concrete în centrul cărora se situează şi se întrupează. Aşa se prezintă punctul final al acestei teologii a prezenţei. Béguin îl exprimă într-o formulă demnă de Pascal: „A ajunge în concret la prezenţa Nevăzutului"[239].

Dar dacă acel concret nu poate, la urma urmelor, să susţină această prezenţă, ce se întâmplă atunci?

În ciuda eforturilor lui Béguin de a înmulţi realităţile concrete în jurul Nevăzutului, există în cele din urmă un fel de degajare a acestuia. „Prezenţa perfectă" nu mai suportă în jurul ei prezenţa acumulată a imperfectului, înaintea inefabilei prezenţe, toate celelalte pălesc. Tocmai la această singurătate finală a lui Dumnezeu face aluzie, nu numai un pasaj din opera lui Béguin. El ştie că poezia

238 A Marcel Raymond, 12 aprilie 1942. Este în realitate un citat din Jean-Paul (voi. 8, p. 348 a ediţiei de la Weimar).

239 Poésie de la présence, p. 95.

nu are ca ambiţie doar contemplarea lui Dumnezeu în lucruri, ci că mai există în ea dorinţa de a ajunge la „o contemplare fără obiect”, la o „pură prezenţă inefabilă”[240]. „Poezia nu-şi dovedeşte prezenţa, scrie Béguin, decât atunci când *ajunge la propria absenţă*, şi nu există decât pentru a nega, întorcându-se într-o umbră din care face o lumină”. Ar fi o eroare să vedem în aceste cuvinte o întoarcere la mallarméism. Absenţa oricărui obiect nu are aici scopul de a ajunge la o prezenţă fără obiect, ci la o poezie în care există numai obiectul suprem. Acelaşi lucru se întâmplă cu subiectul. Aşa cum există o retragere finală a întregii realităţi obiective în prezenţa lui Dumnezeu, există o retragere corespunzătoare a realităţii subiective. Căci, în ultimă instanţă, divinitatea îşi alege locul în care să se autentifice în golul lăuntric al sufletului. Inefabila prezenţă nu se împlineşte decât atunci când eul renunţă să facă act de prezenţă proprie. Coborâre în regiunile în care eul *renunţă la sine în favoarea unei prezenţe* pe care o percepe în el[241], *„a face să coboare în locul liber dinlăuntru prezenţa* care va satisface chemarea inimii”[242]; acestea sunt două dintre cele mai frumoase expresii folosite de Béguin pentru a defini acea afirmare finală a transcendenţei cu excluderea generală a tot ce nu este ea.

Despre această prezenţă înconjurată de absenţă nu există mărturie mai emoţionantă şi mai precisă decât o frază din scrisoarea scrisă de Béguin lui Gustave Roud, îndată după convertirea sa:

Numai în ziua în care nu mai puteam şi în care am strigat în sfârşit că nu m-aş sătura decât prin totala deposedare de mine, *s-a făcut golul în care vine să se instaleze divina Prezenţă*.[243]

Suntem deci siliţi să recunoaştem că întreprinderea lui Béguin e ca şi pândită de umbra eşecului. Dacă această

240 L’âme romantique et le rêve, p. 401.

241 Id., p. 22.

242 Prière de Péguy, p. 35.

243 A Gustave Roud, 7 iunie 1941, Cahiers du Rhône, Essais et témoignages, p. 52.

întreprindere a constat într-adevăr, pentru a face să apară inefabilul, în a-l înconjura de creaţia sa, în a pune în centrul gândirii concrete, în centrul timpului, în centrul lucrurilor, o Prezenţă încarnată, cum să nu te gândeşti că această construcţie se prăbuşeşte şi că această îmbinare se risipeşte, atunci când se iveşte, în străfund, în gol, chipul transcendenţei? Pentru a face şi mai evidentă prezenţa Divinităţii, Béguin a crezut de cuviinţă să acumuleze în jurul Ei atâtea alte prezenţe! Or, tocmai în absenţa acestor prezenţe îşi găseşte Divinitatea expresia ei cea mai înaltă.

Dar dacă se vorbeşte despre un eşec final al lui Béguin, trebuie să i se aplice în acelaşi timp aceste cuvinte ale sale: „Va fi fiind oare adevărat că poezia îşi găseşte măreţia în eşecul ei?[244]

JEAN ROUSSET ŞI GAËTAN PICON

Béguin nu se înfăţişează deloc ca un critic „obiectiv". Ceea ce urmăreşte el, printr-o serie de intermediari, este aventura lui, căutarea lui personală. Şi pentru a-i aplica un calificativ de care se foloseşte el însuşi cu privire la unul dintre emulii săi, el e „tipul de critic *interesat*, angajat în aventură, urmărind, călăuzit de poeţii săi familiari, o căutare continuă" 1.

Cât de diferită de a lui Béguin apare atunci opera celuilalt critic romand, prieten şi discipol al lui Raymond, care se numeşte Jean Rousset! Cea dintâi, nerăbdătoare, vehementă, intens „interesată" (*concernée*), orientată spre acţiune şi, dincolo de acţiune, spre un adevăr escatologic şi supranatural; a doua, de un *tempo* infinit mai puţin precipitat, de o dispoziţie dezinteresată, delicat atentă, în cursul analizelor sale, în considerarea diverselor aspecte sub care se prezintă operele şi gândirea artiştilor. Poate din cauza acestei mari atenţii acordate formelor, am fi ispitiţi să apropiem critica lui Rousset, fără îndoială nu de critica hedonistă şi diletantă a unui Anatole France ori Jules Lemaître, ci măcar de acea critică contemplativă

244 Approches de l'incommunicable, Esprit, decembrie 1946, p. 888.

marcată de senzualismul cyrenaic, pe care-l găsim la marele critic englez, atât de drag lui Charles Du Bos, care este Walter Pater. De fapt, în atitudinea primă a lui[245]

Rousset faţă de operele de artă şi de textele literare, există o asemenea reculegere, o facultate atât de rară de a se lăsa pătruns de ceea ce contemplă, încât citindu-l ne gândim adeseori la cele mai frumoase eseuri ale lui Pater. Totul începe la el prin contemplaţie: adică, la fel ca la Raymond, prin ştergerea trecătoare a oricăror caracteristici proprii şi prin concentrarea exclusivă a privirii asupra unui obiect situat dinaintea ei. Tablourile lui Rubens sau Tintoretto, operele lui Monteverdi, figurile contorsionate ale lui Boromini, petrecerile regale, limbajul uşuratic sau profund al poeziei baroce, toate aceste imagini variate ale frumuseţii se perindă la Rousset ca în cursul unei plimbări într-un muzeu, întâlnindu-i şi reţinându-i privirea. Totul depinde de această primă confruntare: prezentarea niciodată repezită a formelor, cercetarea răbdătoare şi fără grabă a semnificaţiilor lor, descoperirea, în sfârşit, a subiectului creator în acelaşi timp disimulat şi revelat de obiect. Astfel încât această critică constă într-un act continuu prin care, pusă în prezenţa operelor, ea le pătrunde, le stăpâneşte, le înţelege în realitatea lor obiectivă, însă aceasta cu scopul vădit de a percepe în ele intervenţia unui subiect ce nu se dezvăluia la început. Totuşi, ca să ajungă să treacă astfel de la obiect la subiect, de la formă la substanţă, trebuie desigur ca această gândire critică să străbată un anumit număr de etape, să realizeze un progres perceptibil de-a lungul unei anumite durate. Rousset nu se arată niciodată în posesiunea imediată a comorii sale. S-ar zice că ceea ce îl înrâureşte cel mai mult nu-şi face simţită acţiunea decât cu o extremă încetineală. Mai întâi, totul se reduce pentru conştiinţă la constatarea unei prezenţe. Un obiect se mulţumeşte să se facă văzut, dar a te face văzut înseamnă deja foarte mult, deoarece înseamnă să dezvălui

245 Péguy ou la fin du jansénisme, Une semaine dans le monde, 22 martie 1947.

observatorului inepuizabila bogăţie de relaţii pe care înfăţişarea ta exterioară o poate oferi. În primul şi în primul rând se află deci apariţia obiectului în nenumăratele sale detalii. În acest moment, contemplatorul e ca şi cum n-ar mai exista. El este, cel puţin provizoriu, negat de ceea ce percepe:

Cititor, auditor, contemplator, eu mă simt instaurat, dar şi negat; în prezenţa operei încetez să simt şi să trăiesc cum se simte şi se trăieşte în mod obişnuit. Antrenat într-o metamorfoză, asist la o distrugere preludând unei creaţii. Negare a persoanei criticului; afirmare a existenţei în faţa lui a unei entităţi mai întâi total obiective: în aceşti termeni începe să se formuleze critica lui Rousset.

Dar această entitate nu rămâne la nesfârşit intangibilă. Dacă contemplatorul se metamorfozează, o mobilitate egală se manifestă în obiectul contemplat. El îşi schimbă imperceptibil textura sau forma. Contemplatorul apreciază amploarea acestei schimbări. Dintre toţi criticii de astăzi nu există niciunul mai atent decât Jean Rousset la această transformare ce se săvârşeşte sub ochii săi. Mai atent la dinamismul decât la statismul formelor, e atras îndeosebi de epocile literaturii sau artei în care reprezentarea mişcării lor joacă un rol esenţial. Acesta e motivul pentru care Jean Rousset s-a interesat în special de marile perioade ale artei baroce. Autor a doua cărţi importante asupra acestui subiect, *La littérature de l'âge baroque* (*Literatura epocii baroce*) şi *Anthologie de la poésie baroque française* (*Antologia poeziei baroce franceze*), el este, fără nicio îndoială, criticul ei titrat.

În poezia barocă Rousset remarcă anumite teme. Numele lor indică limpede caracterul succesiv al fenomenelor pe care au misiunea să le reprezinte. Există, sub semnul lui Proteu, tema „nestatorniciei albe" şi cea a „nestatorniciei negre". Bule, păsări, nori sunt imaginile ce reprezintă cel mai bine o lume în veşnică schimbare. Dar printr-o preferinţă ce ţine de propria sa natură, lui Jean Rousset îi place îndeosebi să pună în relief, în jocurile

poeziei şi ale artei, mişcările apei: mişcarea mării, a fluviilor şi fântânilor, mişcarea luminii care se răsfrânge în apele scânteietoare. Acestea sunt temele esenţiale ale lumii baroce, acestea sunt şi temele ce se regăsesc în universul criticului, astfel încât unele se prelungesc şi se repetă în celelalte printr-un fenomen de reverberaţie şi de rezonanţă care ar putea să nu aibă sfârşit. Imaginea care domină e cea a unei lumi esenţialmente instabile, care, departe de a fi prizoniera formelor sale, le reînnoieşte neîncetat şi rămâne în continuă gestaţie. Criticul e oglinda a ceea ce vede, răsfrângerea directă a unei realităţi niciodată fixate în cadrul ei şi care, datorită instabilităţii sale, pare mai puţin o figură a lumii materiale cât simbolul unei lumi pur interioare care s-ar identifica spiritului. Aşadar, fără îndoială, criticul încetează să mai fie aici martorul existenţei obiectelor. În locul lor, el descoperă sentimente, gânduri, stări sufleteşti. Prin mijlocirea lor el accede la o altă lume, cea a vieţii spirituale şi subiective.

Vorbind despre poeţii baroci, Rousset face reflecţia următoare: „Această lume pe care se străduiesc s-o depăşească, ei o simt ca pe o multiplicitate succesivă, o serie de mutaţii, o curgere”[246]

Din exterioară, multiplicitatea devine deci interioară; ea e trăită dinlăuntru.

Rousset mai spune: „Toată această fluiditate a personajelor şi situaţiilor implică o psihologie a intermitenţei şi a mobilităţii; fiinţa nu se surprinde decât în reflexul fugar al aparenţelor sale şi nu se dăruieşte decât sustrăgându-se”[247].

Cine vorbeşte aici, cine se surprinde în răsfrângerea aparenţelor? Poetul sau criticul? La cine se aplică oare psihologia despre care se vorbeşte? Oare personajului, autorului, speţei umane în general, criticului însuşi? În fond, acest lucru e de mică importanţă. Important este că, dincolo de contemplarea formelor efemere, există acum o fiinţă care îşi dă seama de caracterul lor efemer. Graţie

246 La littérature de l’âge baroque, ed. José Corti, p. 121.
247 Id., p. 44.

obiectelor şi formelor, dar sustrăgându-se în cele din urmă obiectelor şi formelor, conştiinţa ajunge să se surprindă pe sine însăşi, chiar dacă această surprindere este actul cel mai fugar dintre toate. Nu mai suntem încremeniţi în contemplarea unor obiecte statice, asistăm dimpotrivă la mişcarea prin care gândirea eliberată, abandonându-se jocurilor unduitoare ale vieţii mentale, se recunoaşte în stările sufleteşti ce se perindă unele după altele.

Fără obiecte, conştiinţa nu ar fi putut schiţa această experienţă. Fără să se fi eliberat de obiecte, ea n-ar fi putut ajunge să se perceapă.

Viaţa formelor duce deci la viaţa conştiinţei.

Este cu neputinţă, într-adevăr, să te mulţumeşti cu viaţa formelor. Chiar dacă se şterg pentru a reapărea şi dispărea iarăşi, ele nu încetează să se arate supuse acţiunii spiritului.

„Nu există structură fără o conştiinţă structurantă”, spune Jean Starobiński într-o formulă pe care Jean Rousset o reia pe cont propriu. Nu există structură fără o structurare conştientă ce face să apară rolul unei gândiri creatoare la care gândirea critică poate să adere. A înţelege o operă înseamnă a înţelege felul cum o intenţie genială inventează mijloacele de care are nevoie pentru a se realiza. Pe scurt, studiind obiectivitatea se ajunge la subiectivitatea, care este în acelaşi timp principiul şi rezultatul ei.

Între obiectivitate şi subiectivitate există deci un raport pozitiv, o corespondenţă pe care criticul trebuie să o poată aprecia. Dar între obiectivitate şi subiectivitate există şi un decalaj pe care critica este obligată să-l scoată în relief. De exemplu, între momentul în care sunt trăite pentru prima oară evenimentele unei vieţi şi momentul în care sunt regândite în conştiinţă, se poate crea o distanţă, se poate stabili o dualitate, de unde şi prezenţa a ceea ce Rousset numeşte „un dublu registru”. Aproape întotdeauna experienţele se fac în mai multe etape. Şi e meritul criticii lui Rousset de a ne face să vedem felul cum, progresând de la o etapă la alta, opera se apropie de ţelul său, care nu

poate fi decât un act de înţelegere. „Opera desemnează un dincolo de operă”[248]; iar acest dincolo nu e altceva decât conştiinţa operei. Pe scurt, critica lui Rousset sfârşeşte prin a reconcilia aspectele formale şi intelectuale ale oricărei opere. Ea descrie mişcarea prin care conştiinţa realizează, încetul cu încetul, prin mijlocirea formelor, o formulare adecvată a ceea ce este: „Dacă forma este contrarul unui înveliş, ea nu e, aşadar, nici «obiectivă» –, nici supraadăugată, ea *aparţine înseşi mişcării* prin care subiectul creator se revelează sieşi”[249].

Creaţii structurale ale spiritului, operele emană din spirit. Şi totuşi ele se despart de spirit. Ele nu există decât din momentul în care au o existenţă proprie. Cine spune structură recunoaşte deîndată în faţa lui prezenţa (poate excluzând-o pe oricare alta) unei entităţi oarecum stabilă în independenţa ei şi zăvorâtă în cvasiobiectivitatea ei. Desigur, toţi criticii pe care i-am avut în vedere până aici au drept trăsătură comună trecerea de la operă la autorul ei, căutarea, dincoace de operă, a conştiinţei generatoare. Prin urmare, tendinţa lor este de a neglija această viaţă independentă, *sui generis*, a operei, pentru a ajunge la subiectivitatea de la care purcede. Îi interesează mai puţin opera decât spiritul creator. Dar a te întoarce astfel până la subiect, în chiar absenţa obiectelor numai datorită cărora el are norocul de a se întruchipa, înseamnă a părăsi forma pentru inform, înseamnă a destrăma o ordine sau chiar o lume. Numai Jean Rousset reuşeşte, poate, să se menţină într-un spaţiu de împăcare şi de schimb, în care apare în mod limpede interdependenţa dintre eu şi operă. Aceasta este una dintre posibilităţile poziţiei structuraliste. Mai există una, şi anume cea care constă în a întoarce spatele conştiinţei autorului şi a afirma independenţa operei faţă de el. Aceasta e fără îndoială poziţia luată de Gaëtan Picon. Pentru el, ca şi pentru *New Critics* din

248 Id., p. 232. Acest lucru îl spune Rousset referindu-se la opera barocă.

249 L’oeuvre de Marcel Raymond, Mercure de France, iulie 1963, p. 465.

Anglia şi din America, opera nu poate fi surprinsă decât în propria-i viaţă. Situându-se destul de departe de Raymond ori de Du Bos, însă aproape de formalismul rus pe care l-a putut cunoaşte datorită lui Boris de Schloezer, Picon afirmă principiul autonomiei operei. Opera se naşte începând de la ea însăşi, iar actul critic trebuie să surprindă tocmai acest început absolut. Ce să distingi în primul rând, atunci când te apleci asupra ei, dacă nu acea mişcare fără antecedent, prin care, începând, opera îşi săvârşeşte în acelaşi timp propria inaugurare şi ruptura cu autorul ei? Opera începe prin a respinge toate relele obiceiuri ale vieţii spiritului. Departe de a fi progenitura fidelă şi asemănătoare a unei gândiri ce o precede şi pe care o prelungeşte, opera, printr-un act de desolidarizare şi de rezistenţă, se opune anarhiei şi confuziei care alcătuiesc aproape întotdeauna fondul vieţii lăuntrice. Există sau începe să existe ceva care este nu continuarea veşnică a unei existenţe mentale, caracterizate prin chiar absenţa oricăror caracteristici, ci răspunsul dat de spirit la o întrebare anumită pe care i-o pun – adesea cu o anume bruscheţe – conjuncturile actualităţii. „Fiecare carte, spune Picon, e o carte de circumstanţe, un răspuns la o conjunctură determinată”. „Opera este o origine, nu un sfârşit.”[250]

Origine a sa însăşi, opera se inventează pe parcurs, înaintează, modelându-l treptat, către propriul său viitor. Iar misiunea specială a criticului e aceea de a urmări acest mers inventiv, de a degaja originalitatea absolută a operei, chiar, şi mai ales, în raport cu cel care o scrie. Cu ce siguranţă a judecăţii nu ne arată Picon, de exemplu în a sa *Lecture de Proust* (*Lectura lui Proust*), dezvoltarea marelui roman proustian, nu regăsind aplicarea unor principii deja perceptibile în operele anterioare ale autorului, ci urmărind mişcarea creatoare prin care această nouă operă îşi acordă un limbaj şi o formă, apoi – ultimă invenţie, şi mai admirabilă decât celelalte – o profunzime nesperată. Acesta este, într-adevăr, ciudatul rezultat al gândirii critice

250 L’usage de la lecture, v. 1, p. 12.

a lui Picon. Ea neglijează sau respinge acea conştiinţă *iniţială*, în care cea mai mare parte dintre critici vor să vadă principiul generator al operei. Dar făcând ca totul să înceapă *prin* şi *în* operă, trebuie desigur ca gândirea lui Picon să întâlnească în cele din urmă o gândire inerentă nu autorului, ci textului. Numai că, în loc să fie iniţială şi să preceadă opera însăşi, această gândire se înfăţişează inevitabil ca terminală. Ea e acea conştiinţă de sine ce se naşte şi se maturizează în operă, pe măsură ce aceasta, prinzând formă, dobândeşte şi o spiritualitate. Astfel, critica lui Picon, atât de ardent formalistă la începuturile ei, şi atât de diferită, prin urmare, de aproape toate celelalte critici contemporane, sfârşeşte totuşi prin a se confunda cu ele în aceeaşi conştiinţă a conştiinţei.

GEORGES BLIN

Opera critică a lui Georges Blin e bine cunoscută. Dacă neglijăm un anumit număr de articole de revistă, în cea mai mare parte neadunate încă în volum, ea cuprinde doi versanţi principali. Pe de o parte, versantul Baudelaire: ediţia critică a *Florilor răului* (alcătuită mai întâi cu Jacques Crépet, apoi cu Claude Pi chois); ediţia *Jurna*lelor *intime* (împreună cu Crépet); admirabilul *Baudelaire* de la N.R.F., publicat exact acum treizeci de ani şi care rămâne unul dintre eseurile cele mai perspicace scrise vreodată despre acest autor; şi, în sfârşit, *Sadismul lui Baudelaire*, notabil mai ales prin poziţia sa antisartriană, adoptată cu strălucire de Blin în această carte publicată la puţin timp după faimoasa Introducere a lui Sartre la Scrierile intime. Iar pe de altă parte, al doilea versant constituit de cele două teze de doctorat, şi una şi cealaltă consacrate lui Stendhal, una intitulată *Stendhal et les problèmes du roman* (*Stendhal şi problemele romanului*), cealaltă (rămasă din păcate incompletă), *Stendhal et les problèmes de la personnalité* (*Stendhal şi problemele personalităţii*) [251]. Oricare ar fi întinderea culturii lui Blin, ea se manifestă, aşadar, mai ales în raport cu doi autori privilegiaţi, şi numai cu doi: Stendhal şi Baudelaire.

251 Ed. José Corti.

Motivul acestei opţiuni este important. Georges Blin excelează nu în reliefarea determinismului riguros al unei gândiri silite, vrând nevrând, să urmeze nişte directive şi să se supună unui proiect formulat o dată pentru totdeauna (Balzac), ci dimpotrivă, a aptitudinii de a opta, pe care o posedă o gândire ce rămâne stăpână pe sine însăşi şi capabilă să-şi retuşeze necontenit proiectul fundamental.

Acum câteva luni, o nouă lucrare a lui Georges Blin s-a adăugat publicaţiilor sale precedente. Dacă acestea erau *practice*, în sensul că studiau nişte scriitori specifici, angajaţi în devenirea lor, lucrarea prezentată recent de către autorul lui *Baudelaire* şi al celor doi *Stendhal* este, dimpotrivă, esenţialmente o carte teoretică, adică o carte având drept scop să ne ofere o teorie de ansamblu a criticii, sau, ceea ce înseamnă acelaşi lucru, o reflecţie asupra actului critic în general.

Titlul acestei lucrări este la *cribleuse de blé* (*Vânturătoarea de grâu*, după tabloul lui Courbet de la Muzeul din Nantes). Vânturătoarea e cea care face să treacă prin sită substanţa operelor. Ea le desprinde semnificaţia şi intenţiile.

Pe urmele lui Husserl şi Merleau-Ponty, de care se leagă în mod manifest prin originile sale, gândirea critică a lui Blin se situează în mod cu totul firesc în cadrul a ceea ce el însuşi numeşte o „critică intenţională”. Ea nu face decât să-i distingă şi mai bine – adică într-un mod şi mai subtil – diversele etape, întoarceri, reluări şi ramificaţii de toate felurile, pe care dialectica le orânduieşte în progresiunea unei gândiri, pe măsură ce aceasta înaintează către ţelul ei. Orice operă are, într-adevăr, înainte de toate, o dimensiune „teleologică”. Ea tinde să satisfacă o dorinţă, să formuleze o orientare a spiritului. Ce este, de pildă, *Invitaţia la călătorie* a lui Baudelaire dacă nu actul prin care ideea de călătorie capătă formă, la poet, datorită „lirismului unui *proiect*”? Tot aşa, dacă Stendhal realizează perfect în romanele sale identificarea autorului cu eroul şi cu cititorul, cauza acestui fapt este că

„mişcarea invenţiei sale coincide în mod atât de miraculos cu cea a pasiunii eroului, încât, în acelaşi timp, simpatia noastră îi calcă pe urme”.

Coincidenţă, aşadar, a mişcării inventive la autorul ce-şi creează opera cu intenţiile particulare cu care finalitatea pasiunii ce le însufleţeşte înzestrează diferitele personaje; coincidenţă, de asemenea, a gândirii directoare a autorului cu orientarea spiritului la cititor (şi îndeosebi acest cititor privilegiat, criticul), care, fiind supus aceloraşi provocări, înflăcărări, deturnări şi surprize, continuă să înainteze în acelaşi ritm, spre acelaşi ţel. Fie că e vorba de Baudelaire, despre care Blin spune că, studiindu-l, a vrut să reliefeze la el îndeosebi „finalitatea unei drame”, ori de Stendhal, a cărui operă şi gândire îi apar sub aspectul unei duble problematici – problematică a personalităţii, problematică a romanului – în toate cazurile, ceea ce i se dezvăluie ca dinamism esenţial este îmbinarea intenţiilor, dezvoltarea convergentă a tendinţelor: „A căuta sensul unei opere la confluenţa finalităţilor care o conduc şi a celor ce păreau a o reclama”, aceasta este, după părerea lui Blin, funcţiunea criticului.

Aceasta presupune că în opera astfel interogată există o pluralitate de intenţii, nu neasemănătoare, nu contradictorii, ci corespunzând seriei de tentative, diverse fără îndoială însă destul de asemănătoare între ele, la care recurge rând pe rând, în cursul unei opere, un spirit îndârjit să-şi atingă ţelurile. La fel ca un eseu de Montaigne, opera percepută în linia sa intenţională se dezvăluie sub forma unui traseu ezitant, sinuos şi uneori chiar frânt, suită de demersuri succesive generate de reajustările perpetue ale unui spirit silit să urmărească cât mai îndeaproape cu putinţă un anumit proiect de viaţă. Nu există intenţionalitate fără o gândire care se intenţionează, fără o conştiinţă care caută să-şi definească obiectul definind poziţiile pe care le ia faţă de el. Astfel, printr-un paradox care e acela al oricărei critici intenţionale, obiectivul devine revelatorul subiectivului. Dincoace de opera care îşi etalează în plină lumină realităţile aparente

şi care revelează ansamblul de obiecte, ceea ce devine din ce în ce mai evident sunt motivele pentru care aceste obiecte au fost alese, gustate şi, în primul rând, doar râvnite. A studia obiectele care sunt în operă, care sunt *ale* operei, înseamnă deci a distinge acţiunea cu adevărat subiectivă care, ca să spunem aşa, din exterior şi din urmă, le conferă forma finală, îndreptându-şi asupra lor voinţa propensivă. Pe scurt, intenţionalitatea deosebeşte structuri care, la rândul lor, revelează obişnuinţe mentale, adică preferinţe. Dacă lumea se dezvăluie în ele, ea nu se dezvăluie în sine, ci în raport cu o înclinaţie mai mult sau mai puţin mărturisită, cu o apreciere anticipată, care îşi oferă lumea pe care o alege.

Critica practicată de Blin este deci una dintre cele mai dense din câte există. Adesea chiar, datorită subtilităţii sale, extremei sale tensiuni intelectuale, dar şi îngustimii câmpului mental care îi impune unghiul lui de vedere, critica lui Blin ajunge să împingă mult dincolo de limitele fireşti această căutare a obiectului care este pentru el problema esenţială. În perspectiva criticului, subiectul solicitant apare ca fiind mai inextricabil înhămat la sarcina sa decât este în realitate. Situaţia lui e înrăutăţită, ea devine şi mai problematică. Totul se petrece ca şi cum, la Blin, adeziunea la anumite înclinaţii, persistenţa în anumite căutări, identificarea, în sfârşit, a criticului cu intenţiile persoanei criticate ar avea drept rezultat o reluare a tuturor problemelor, cu un asemenea lux de reflecţii, cu o listă atât de amănunţită de *distinguo-uri* de toate soiurile, încât gândirea critică apare ca o vertiginoasă amplificare speculativă ce-şi ia ca punct de plecare şi drept trambulină gândirea criticată. De unde, la Blin – spre deosebire de ceea ce are loc de obicei la ceilalţi critici de identificare, un Raymond, un Richard, un Starobiński – imposibilitatea de a găsi în actul critic ocazia unei comuniuni profunde, a unei destinderi, a unui repaus luminos în înţelegere. Pentru Raymond nu poate exista critică fără o estompare prealabilă a inteligenţei sau, cel puţin, a inteligenţei analitice şi separatoare, în prezenţa

unui mister care se săvârşeşte în operă, care este opera, şi ale cărui împliniri trebuie doar transferate într-un nou loc mental – în umila conştiinţă a criticului. Astfel, aceasta elimină aproape total acea iubire de sine care e marele obstacol pentru orice înţelegere critică.

Dar gândirea critică a lui Blin nu e niciodată numai un act dezinteresat. Ea este actul prin care criticul îşi *asumă* şi reia asupra sa teribila trudă a gândirii, doar amorsată de gândirea criticată. El îşi poartă astfel dificultăţile interne ca pe o povară dureroasă de care l-ar descărca pe un prim purtător. Povară devenită infinit mai greu de purtat, pentru că este îngreunată de ponderea unei infinităţi de probleme care cântăriseră mai puţin pentru cel care fusese încărcat primul cu ele. Astfel, intenţionalitatea autorilor criticaţi suferă, trecând în gândirea criticului, o transformare care e o veritabilă agravare. Printre altele, la Blin, raţiocinaţiunile gândirii reflexive devin ceva atât de disproporţionat în raport cu gândirea autorului analizat încât s-ar zice că, trecând de la o gândire la alta, activitatea mentală despre care este vorba a intrat în circumvoluţiunile fără de sfârşit ale unei lumi labirintice. Transformată şi agravată în felul acesta, gândirea *regânaită* a lui Blin nu mai cunoaşte nici pauză, nici relaxare. Ea devine o înlănţuire de propoziţii deduse. Finalitatea nu are deloc, ca la Aristotel, de pildă, înfăţişarea la urma-urmei liniştitoare a unei forme substanţiale supraveghind de la început progresul obiectului de care e legată şi susţinându-l în diversele alterări pe care e nevoit să le suporte pentru a ajunge să se realizeze treptat. Dimpotrivă, în universul critic al lui Georges Blin, o tensiune din ce în ce mai riguroasă iese la iveală între forţe mentale adverse. Această critică se angajează, s-ar zice că pentru totdeauna, într-o dialectică sfâşietoare, ce duce la culme, în fiecare conştiinţă, tragicul inerent oricărei dorinţe, oricărui sentiment al unei insuficienţe, oricărei gândiri. Critică ce este, prin urmare, cât mai îndepărtată cu putinţă de cea a lui Jean-Pierre Richard, pentru care critica nu are alt scop decât acela de

a ne face să participăm la ceea ce, în inima operelor, în inima experienţelor umane, este un sentiment autentic de fericire. Acest lucru sare în ochi îndeosebi în cazul unui romancier ca Gustave Flaubert. Oricare ar fi intenţiile Emmei, ale lui Frédéric Moreau, ele se îndreaptă către un obiect funciarmente nedeterminat, pierzând de altfel treptat din precizia şi stabilitatea lor. Ceea ce contează pentru eroul flaubertian nu este un scop fixat dinainte, către care se îndreaptă întreaga activitate a spiritului, ci dimpotrivă, mişcarea valului care îşi epuizează şi îşi desface intenţiile deplasându-le pe un front prea larg. La Flaubert (ca şi la Bergson), visul nu se adânceşte decât destinzându-se. Jean-Pierre Richard excelează în a simţi şi a ne face să simţim tocmai acest lucru. Dar cum ar putea avea loc acelaşi lucru într-o critică intenţională care, prin definiţie, nu-i poate da răgaz nici celui care o practică, nici celui care prin practica sa nu vrea să scoată în evidenţă la ceilalţi decât *intenţiile*. Aşadar, nu tocmai pe nedrept s-ar putea spune despre critica lui Blin că e menită să fie răsfrângerea unei conştiinţe nefericite, o critică deosebit de sensibilizată de caracterul necesarmente nefericit al oricărei experienţe spirituale. Dacă această critică ar putea să beneficieze măcar, ca aceea a lui Starobiński, de caracterul fermecător de cristalin cu care o anumită calitate de inteligenţă e susceptibilă să-şi îmbrace obiectele. Însă inteligenţa lui Blin, egală sau superioară oricărei alteia, este o inteligenţă căreia bucuriile ori seninătatea transparenţei i-au fost refuzate. Ea nu funcţionează la lumină şi nici în deplină libertate, fiind prizoniera elanului său intenţional, a lanţului fără sfârşit pe care ea însăşi şi-l făureşte, verigă cu verigă. De ce nu cuprinde uneori, dintr-o ochire, întreaga dimensiune a acestui lanţ! Dar, ca în fenomenologia lui Hegel, ea nu poate înainta decât etapă cu etapă, măsurând, în fiecare dintre acestea, ceea ce îl privează pe căutător de atingerea scopului său.

GASTON BACHELARD

I

Conştiinţă a conştiinţei! Până acum, faptul cel mai remarcabil din critica contemporană pare efortul de a se situa în interiorul conştiinţei celuilalt, fără a se lăsa totuşi invadată de fluida densitate de imagini pe care o secretă orice conştiinţă şi de care e greu de despărţit. Du Bos, Rivière, Raymond, Béguin se aseamănă în această privinţă. Fără îndoială că, după părerea lor, interiorizarea critică nu se realizează în cele mai bune condiţii decât dacă gândirea autorului de care se ocupă nu e îngropată sub valul experienţelor sensibile. Nu pentru că vreunul din aceşti critici ar aspira să ajungă în regiunile rarefiate ale intelectualităţii pure, la acea percepere a conştiinţei nude care a fost una dintre obsesiile lui Valéry. Pentru Du Bos, de pildă, conştiinţa, în punctul ei cel mai înalt, se deschide de la sine unui aflux de bogăţii spirituale; iar dacă Raymond visează o conştiinţă nonintelectuală, cât mai apropiată cu putinţă de inconştienţă, este pentru a regăsi în ea plenitudinea unui sentiment de sine ce nu umple niciodată atât de bine sufletul ca atunci când s-a despuiat de orice alt obiect. La urma urmelor, pentru o bună parte dintre criticii epocii noastre, conştiinţa celuilalt nu e niciodată atât de uşor de surprins şi de pătruns ca atunci când e la fel de îndepărtată de golul său originar ca şi de îmbulzeala pe care o provoacă în ea mulţimea de imagini şi de percepţii care vin să blocheze totul. De unde, la mulţi critici, importanţa acordată anumitor momente privilegiate, extaze, reverii, apariţii ale amintirilor afective, stări paramnezice, în care gândirea se descoperă nu scufundată în mulţimea experienţelor sale obişnuite, ci într-o semitransparenţă care o face spaţioasă şi primitoare pentru privire, fără ca ea să fie, pe de altă parte, jenată de un exces de lumină.

Din întâmplare şi aproape pe pipăite, poate că numai Jacques Rivière descoperise în conştiinţa celuilalt existenţa unei zone periferice insuficient definite, a cărei materie, cu adevărat senzuală, se revela prin atingere; dar pentru el această regiune tulbure şi densă, întâlnită la marginea spiritului, avea mai degrabă caracterul unei bariere, al

unui obstacol. Era lucrul de care se lovea gândirea critică, în care risca să se împotmolească, în mişcarea aproape oarbă prin care încerca să ajungă, dincolo, la o zonă de conştiinţă mai puţin impură.

De aceea, meritul excepţional al lui Gaston Bachelard este de a fi întemeiat, în faptul de la care îşi întorceau faţa mai mult sau mai puţin toţi criticii, un nou mod de conştientizare şi o nouă critică. Înainte de el, cel puţin pentru toată critica nepsihanalitică (şi nemarxistă), conştiinţa era lucrul cel mai puţin material din câte există, şi trebuia surprinsă tocmai în această imaterialitate. Însă de la Bachelard încoace nu se mai poate vorbi despre imaterialitatea conştiinţei, după cum devine dificil să o percepi altfel decât prin straturile de imagini care se suprapun în ea. Revoluţia săvârşită de Bachelard este deci copernicianã. După el, lumea conştiinţelor şi, prin urmare, cea a poeziei, a literaturii, nu mai sunt aceleaşi ca mai înainte. El e cel mai mare explorator al vieţii mentale de la Siegmund Freud încoace. Dar drumul pe care l-a urmat este foarte diferit de cel al lui Freud.

II

„Ar trebui deosebiţi în mod mai categoric omul visător şi gânditorul”[252], scrie Bachelard în primele pagini ale

Psihanalizei focului (*La psychanalyse du feu*). La începutul unui capitol care-şi propune ca scop să lămurească această distincţie fundamentală, este cazul să căutăm în opera lui Bachelard imaginea contrastantă a doua fiinţe dintre care una gândeşte iar cealaltă visează.

Cu siguranţă, fără a risca să ne înşelăm, putem presupune că, în viaţa filosofului, cel care s-a manifestat mai întâi este visătorul. După lectura anumitor pagini din *Poétique de la rêverie* (*Poetica reveriei*) sau din la *flamme d’une chandelle* (*Flacăra unei luminări*), e uşor să ne închipuim retrospectiv o copilărie bachelardiană intens gânditoare, invadată de vise ce nu sunt uitate niciodată. Dar aceste opere târzii ale lui Bachelard sunt lucrări scrise

252 La psychanalyse du feu, p. 13.

în amurgul vieţii. Visul bătrânului se întâlneşte cu visul copilului, două mişcări de imaginaţie se îmbină în ciuda timpurilor ce le despart. Totuşi, între aceste timpuri, între sfârşit şi început, în existenţa adultă a lui Bachelard predomină oare, o dată mai mult, figura visătorului? Trebuie să recunoaştem că ceea ce are loc este exact contrarul. O simplă privire asupra operelor propriu-zis ştiinţifice ale lui Bachelard e de ajuns pentru a ne avertiza că foarte multă vreme antivisătorul ocupă centrul scenei şi că rivalul său visător e atunci împins în umbră. Fiinţei absorbite de edificarea imaginară a lumii sale i-a urmat o fiinţă cât se poate de diferită, ambiţioasă, lacomă de certitudine. Nu pentru că aceste ambiţii îl privesc personal. Ar fi greu de conceput speranţe mai dezinteresate. Nu la sine însuşi, ci în exclusivitate la „viitorul ştiinţei” se gândeşte acest nou Renan. El nu are decât un ţel, acela de a păşi pe calea adevărului. Un ton hotărât, vehement, autoritar, marchează primele sale cărţi. Cel care le parcurge ajunge să conceapă un Bachelard devotat cu pasiune credinţelor sale raţionaliste, hotărât să determine metodele prin care acestea se câştigă sau se pierd. Într-un cuvânt, Bachelard începe prin a se erija în reformator al ştiinţelor, cu intransigenţa unui Descartes. Desigur, gândirea lui proprie nu se aseamănă cu nimic filosofiei carteziene. Însă în ea se manifestă de la început o intenţie, cu o exigenţă de puritate care te face să te gândeşti neapărat la autorul *Discursului* despre *metodă*: intenţia de a cere de la spirit o ştiinţă fără îndoială nu perfectă – aceasta ar fi însemnat să ceară prea mult – însă, în orice caz, despuiată de ceea ce e echivoc în cunoaşterea obişnuită, chiar şi aceea a savanţilor. Dintr-un salt, gândirea se îndreaptă spre o cunoaştere debarasată de falsele obiecte ce o mascau: „Gândire anxioasă, gândire în căutare de obiect”[253], spune Bachelard despre a această gândire pur ştiinţifică pe care o preconizează. În altă parte, definindu-şi propria căutare, el o numeşte „sarcină

253 Le nouvel esprit scientifique, p. 177.

de prospectare obiectivă”[254].

Într-adevăr, dacă există un prim elan, o dinamică iniţială care impulsionează gândirea lui Bachelard, ea se află tocmai într-o orientare spre viitor, care e totodată o orientare spre obiect. Cercetătorul îşi continuă investigaţia nu în căutarea de sine însuşi, ci pentru descoperirea unui adevăr extern şi impersonal. Dar – ne-am putea întreba – despre ce obiect este vorba, de vreme ce, tocmai din grija de a nu-l corupe dinainte, conferindu-i o semnificaţie anticipată, savantul se fereşte să-i dea vreo definiţie. Ca să avansezi în cunoaşterea obiectului trebuie, lucru surprinzător, să te fereşti a-l cunoaşte, să te fereşti, în orice caz, de a-i realiza cea mai neînsemnată reprezentare recognoscibilă. Aceasta e exigenţa originară a gândirii lui Bachelard. Pe de o parte, ea se angajează pe o cale care o îndepărtează de orice percepţie internă a înseşi activităţii sale; căci ea e atât de total întoarsă spre obiect încât nu poate face altfel decât să se uite pe sine ca subiect; dar, pe de altă parte, această obiectivitate absolută la care năzuieşte este o obiectivitate lipsită, dacă putem spune aşa, de însuşi obiectul care ar trebui să-i constituie centrul; obiectivitate al cărei obiect se sustrage şi care e condamnată să rămână perpetuu anonimă. „Gândire în curs de obiectivare”[255], aceasta e una dintre formulele pe care le întrebuinţează Bachelard pentru a caracteriza un ideal de ştiinţă ale cărui exigenţe sunt atât de stricte, încât, de îndată ce gânditorul pare a fi atins obiectul pe care îl căuta, trebuie să-l respingă, să-l denunţe, să scape printr-o fugă înainte necontenitei contaminări a realului de către imaginar. Campion al obiectivităţii pure, Bachelard se vede obligat să devină adversarul tuturor obiectivităţilor impure.

Gândirea sa este de altfel dintre acelea care iau avânt manifestându-se *contra*, spunând *nu* lucrurilor pe care le respinge. Este o filosofie a lui *nu*:

Spiritul ştiinţific trebuie să se formeze *contra* Naturii,

254 L’activité rationaliste de la physique contemporaine, p. 3.

255 Le nouvel esprit scientifique, p. 177.

contra a ceea ce sunt, în noi şi în afara noastră, impulsul şi învăţămintele Naturii, *contra* îndemnului natural…[256]

Se pare într-adevăr că, odată cu secolul al XX-lea, începe o gândire ştiinţifică *contra* senzaţiilor şi că trebuie să se construiască o teorie a obiectivului *contra* obiectului.[257]

De fapt, obiectivitatea ştiinţifică nu e posibilă – decât dacă ai *rupt-o* mai întâi cu obiectul imediat.[258]

Să nu ne lăsăm totuşi înşelaţi; a o rupe cu obiectul, a angaja împotriva lui o mişcare de desprindere şi de luptă prin care gândirea progresează pe calea obiectivării, nu înseamnă a o rupe cu ceea ce este obiectiv în obiect, ci dimpotrivă, a respinge ceea ce are el ascuns-subiectiv. Aici, a gândi contra, a contrazice, înseamnă a te ridica în mod explicit împotriva unei obiectivităţi care, impregnându-se de subiectivitate, şi-a pierdut natura cu adevărat obiectivă şi, prin urmare, valoarea ştiinţifică.

Acest lucru iese în evidenţă ori trebuie să iasă în evidenţă din primele momente ale dobândirii ştiinţei. A preda ştiinţa înseamnă a-l pune în gardă pe cel pe care îl educi împotriva explicaţiilor facile, acelea în care se ascunde vreo imagine emanată de subiectivitate:

Un educator va trebui să se gândească întotdeauna să-l *detaşeze pe observator de obiectul său*, să-l apere pe elev împotriva masei de afectivitate ce se concentrează asupra anumitor fenomene prea repede simbolizate…[259]

Neîncetând, aşadar, să se detaşeze de obiectele sale, să-şi epureze spiritul, să-l golească pentru ca în vreun moment nedeterminat al viitorului să vină să se instaleze în el obiectul nou pe care, încă de pe acum, trebuie să se ferească a-l imagina dinainte, gânditorul bachelardian se află într-o poziţie neobişnuită; pe de o parte, el îşi interzice să-şi imagineze ceea ce, pe de altă parte, se străduieşte să gândească. Totul începe la Bachelard cu acest decalaj între

256 La formation de l’esprit scientifique, p. 23.

257 Id., p. 250.

258 La psychanalyse du feu, p. 9.

259L a formation de l’esprit scientifique, p. 54.

gândirea depăşită şi gândirea încă neposedată. Cunoaşterea ştiinţifică nu e niciodată ceva dobândit, ea e întotdeauna lucrul în urmărirea căruia se lansează gândirea. Acolo, dincolo de momentul prezent, se află lucrul în căutarea căruia porneşte spiritul. Adevărata gândire obiectivă nu cunoaşte obiectul pe cară şi-l propune. Neştiind ce va găsi, ea se aseamănă acelei virtualităţi fără chip care e singura înfăţişare autentică de sine oferită de viitor. Dacă există deci în gândirea bachelardiană un factor prim ce trebuie pus în evidenţă, el este absenţa oricărei fixaţii prealabile, ca şi cum actul cunoaşterii n-ar putea satisface exigenţele cele mai întemeiate ale ştiinţei decât dacă, departe de a se îndrepta asupra unui obiect aparent determinat de spirit, el ar încerca să ajungă, dincolo de orice obiect, într-o pură obiectivare a gândirii.

Pe scurt, o interdicţie de a-ţi închipui obiectul pe care îl cauţi, în chiar clipa când, pe de altă parte, reduci orice activitate a spiritului la unica lui căutare. Şi o interdicţie nu mai puţin strictă de a deturna cât de cât această activitate de la obiectul în acelaşi timp exclusiv şi nereprezentabil pe care şi l-a fixat ca scop. Astfel că, la interdicţia de a da un nume obiectului de cercetare se mai adaugă aici ordinul categoric de a nu se ocupa de gândirea cercetătorului. În ce priveşte obiectul de cercetare, treacă-meargă. Însă cine e oare acest cercetător? Care îi sunt aspiraţiile, care este mobilul gândirii sale? Cum se surprinde oare această gândire şi cum ajunge ea, în adâncul ei, la principiul motor al actului său, putere cognitivă care, realizându-se, îşi propune ca scop urmărirea unui obiect pe care îl ignoră? Iată tot atâtea întrebări pe care savantul începe prin a nu şi le pune, prin a-şi interzice să şi le pună. Pe scurt, se pare într-adevăr că gândirea lui Bachelard debutează prin contrarul unui *Cogito*: ea refuză să se sprijine, înaintea faptului pe care îl gândeşte, pe însăşi fiinţa celui care gândeşte. Înainte de afirmarea, pentru gânditor, a orientării obiective şi intenţionale a gândirii sale, totul se petrece ca şi cum nu

ar exista nici gânditor, nici gândire: „Cum să ai pretenţia să surprinzi un eu simplu şi despuiat, scrie atunci Bachelard, în afara acţiunii sale esenţiale în cunoaşterea obiectivă?”[260] Aceasta înseamnă a împinge obiectivismul fenomenologic până la consecinţe care îi contrazic, poate, principiile.

Dar dacă nu e posibil (nici necesar) să „surprinzi un eu simplu şi despuiat” dincoace de momentul în care se angajează în domeniul „cunoaşterii obiective”, nu există oare posibilitatea de a sesiza acest eu în clipa când, angajându-se în această acţiune, se surprinde pe sine în obiectul său ori, cel puţin, în mişcarea prin care pleacă în căutarea lui? în ciuda rigorii cu care se străduieşte să împiedice amestecul sentimentelor în dezvoltarea propriei gândiri, spiritul lui Bachelard e cu mult prea viguros pentru a reuşi să excludă din aceasta din urmă orice intruziune de sine: „A trăi şi a retrăi clipa de obiectivitate, a fi mereu în starea născândă a obiectivităţii”[261], aceste frumoase vorbe, care sunt pentru savant o profesiune de credinţă şi un program, nu încetează să introducă, prin chiar căldura accentului lor, într-un text destinat să propovăduiască cultul exclusiv al obiectului, un element contrar în raport cu ceea ce exprimă. E uşor de perceput aici o subiectivitate ce se exaltă pe sine însăşi, iar aceasta tocmai prin actul prin care se consacră exaltării obiectivităţii. În primul moment al gândirii, „în starea născândă a obiectivării”, nu există deci numai o activitate obiectivantă, există o stare născândă a conştiinţei care se formează în însuşi actul obiectivării. Bachelard înţelege şi admite de altfel acest fapt înglobându-l deschis în catolicitatea virilă a obiectivismului său, chiar cu riscul de a-i diminua puritatea sau forţa. Nu, nu există numai o gândire ce se lasă absorbită de obiectele sale, există o gândire care, pornind în căutarea lor, ajunge să-şi apară sieşi: conştiinţă de sine ce se dezvăluie în cursul sau la capătul cunoaşterii ştiinţifice, ca o răsplată, ca un prilej de

260 Le nouvel esprit scientifique, p. 10.

261 La formation de l’esprit scientifique, p. 248.

bucurie, ca o garanţie, în sfârşit, a justeţei actului care, fără să urmărească acest efect, ajunge la el ca la o cucerire suplimentară. Acţionând, gândirea devine conştientă de propria sa acţiune. A te îndrepta către obiect înseamnă a te îndrepta către tine însuţi; iar această dublă descoperire a ta şi a adevărului extern se realizează într-un moment de luciditate în care spiritul se descoperă înălţat până la o culme: Orice om are în viaţa sa acea oră luminoasă – fie că provine din suferinţă sau din bucurie – ora în care îşi înţelege dintr-odată propriul mesaj… Curajul intelectual înseamnă a păstra activă şi vie această *clipă a conştiinţei născânde*, a face din ea izvorul necontenit ţâşnitor al intuiţiei noastre…11

De „starea născândă a obiectivării" este legată deci „clipa cunoaşterii". Una purcede din cealaltă. Una face corp comun cu cealaltă. De aceea, mişcarea prospectivă a gândirii ştiinţifice nu e niciodată completă pentru Bachelard dacă nu se încheie cu ceea ce el numeşte „o conştientizare raţionalizată"[262]. „În ochii noştri, spune el, o ontogenie, din partea subiectului, trebuie să corespundă puterii obiectiv creatoare a culturii ştiinţifice."[263]

Neobişnuită reapariţie a subiectivităţii în punctul cel mai înalt al obiectivităţii! Când fiinţa s-a desprins de imaginile sale cele mai familiare, de visele sale cele mai intime, de miile de moduri prin care eul său secret îşi face simţită influenţa în însăşi inima gândirii obiective, iată că în această lume greu de închipuit, care e aceea unde domneşte acum o obiectivare fără obiect, reapare subiectul ca putere inventivă şi conştientă de ipotezele sale. Tocmai la capătul unui drum care duce la obiectivitatea cea mai pură, ceea ce i se descoperă spiritului este tot o formă de subiectivitate:

Aici, şi nu în altă parte, ia naştere reveria anagogică, cea care se aventurează gândind, cea care gândeşte aventurându-se, cea care caută o iluminare a gândirii prin gândire, care găseşte o intuiţie subită în regiunile de

262 L'activité rationaliste de la physique contemporaine, p. 3.
263 Id.

dincolo de gândirea instruită…[264]

Aşadar, la extremitatea gândirii ştiinţifice, atunci când s-a dezbrăcat de orice imagine, de orice urmă de afectivitate şi de reverie, iată că, în mod paradoxal, se iveşte în conştiinţa savantului o activitate visătoare, o „îngândurare" (*pensivite*) care e contrarul şi, cu toate acestea, pandantul acestei reverii a profunzimilor, al cărei explorator şi subiect totodată va deveni Bachelard, printr-un soi de salt care-l va arunca de la un pol la altul al vieţii spirituale. Astfel că, la extremele opuse, Bachelard descoperă şi practică două reverii, o reverie a umbrei şi un onirism în plină lumină.

III

Şi totuşi, dacă lăsăm la o parte contemplaţia obiectivă, dacă ajungem la experienţa noastră intimă, iată că totul se schimbă şi semnul obscur devine semn limpede, iată că experienţa dinamicii intime trece pe primul loc, în timp ce experienţa mişcărilor noastre apare ca derivată şi secundară…[265]

Aceasta e, trasată dinainte cu o precizie ciudată de către cel care, câţiva ani mai târziu, îi va realiza punct cu punct programul, marea schimbare prin care gândirea bachelardiană, părăsind într-o zi „contemplaţia obiectivă", a trecut fără tranziţie la punctul în care în viaţa intelectuală era cel mai îndepărtat de ea, adică contemplaţia poetică.

S-ar fi putut concepe această schimbare sub forma unei degradări insensibile, a trecerii, treaptă cu treaptă, de la un rol la altul. Nimeni n-a arătat mai pertinent decât Bachelard cu ce înşelătoare uşurinţă se alterează inteligenţa luând mii de nuanţe afective, pactizând cu miile de forme secrete ale miturilor care o fac să se preschimbe pe nesimţite în contrarul său. Şi totuşi, ceea ce frapează la Bachelard este absenţa totală a compromisului. De-o parte există pentru el axa poeziei, de cealaltă, axa ştiinţei. „A visa visările şi a gândi gândurile, iată, fără îndoială, spune

264 La philosophie du non, p. 39.

265 La dialectique de la durée, p. 68.

Bachelard, două discipline greu de echilibrat”. Şi adaugă: „Acestea sunt disciplinele a doua vieţi diferite. Cel mai bun lucru mi se pare atunci să le despart...”[266] Cu şi mai multă limpezime, într-un alt text, el afirmă: „Între concept şi imagine nu există sinteză”[267].

Din acel moment, e evident că pentru Bachelard trecerea de la o extremă la alta nu poate comporta grade. Dacă are loc o schimbare, ea nu se poate face decât dintr-odată şi total. Cel ce era într-un univers se află transportat pe loc într-altul. Cel ce era în obiect se descoperă subiect. Potrivit frazei biblice, cel dintâi devine cel de pe urmă, cel de pe urmă devine cel dintâi. Rareori se găseşte la un scriitor exemplul unui fenomen atât de radical de *basculare*. Şi e şi mai rar să găseşti un astfel de exemplu la un filosof a cărui gândire consta tocmai în a se asigura împotriva unei asemenea schimbări. Îţi vine în minte evoluţia anumitor oameni politici. Cu repeziciunea de care are nevoie un orator, pornit din tribunele stângii, ca să ajungă la tribunele dreptei, Bachelard, campion al gândirii obiective, se dezvăluie dintr-odată deghizat în reprezentant al gândirii poetice, printr-o metamorfoză ce se aseamănă cu o scamatorie de neînţeles. Dar de unde vine această răsturnare de valori? Cum poate fi ea justificată? E vorba oare aici de o palinodie? Inteligenţa atât de limpede a savantului s-a lăsat oare tulburată de poezie? Antrenat de căutările sale într-o lume a cărei putere seducătoare i-o măsura mai bine decât oricine, a fost el oare învins în cele din urmă de glasul sirenelor?

Nimic n-ar fi mai fals. Ar fi în acelaşi timp o absurditate şi o nedreptate să considerăm această fiinţă de două ori genială ca pe un vechi savant decăzut şi căzut la rangul de poet. În oscilaţia care-l poartă pe Bachelard de la unul la celălalt dintre cei doi poli pe care îi frecventează, este cu neputinţă să remarcăm cel mai neînsemnat echivoc. Totul are loc aici în mod direct, sincer, în plină lumină. În sfârşit, lucru ciudat, oricât de categorică se

266 La Poétique de la rêverie, p. 68.
267 Id., p. 45.

arată alternativa ce domină gândirea bachelardiană, ea nu atrage deloc după sine o schimbare de drapel, nici abandonarea poziţiilor ocupate mai înainte. Devenind poet, Bachelard nu încetează să fie savant. El rămâne în acelaşi timp şi unul şi altul, iar aceasta, fără îndoială, nu printr-un act simultan al spiritului, ci printr-o mişcare de pendul care îl face să treacă ritmic de la una dintre cele două situaţii esenţiale ale gândirii sale, la cealaltă. Într-un cuvânt, după o perioadă de ezitare despre care va fi necesar să vorbim, această gândire se descoperă nu *una* ci *dublă*, în stare să fie acest lucru, în stare să fie celălalt. A te schimba, înseamnă a alterna; iar a alterna înseamnă a pune stăpânire, la extrema opusă poziţiei ocupate mai înainte, pe o altă poziţie, nu mai puţin fecundă, nu mai puţin generos apărată, însă nu atât de strictă încât cel care ajunge la ea să se creadă obligat, pentru a face acest lucru, să reducă câtuşi de puţin din vechile sale convingeri.

Într-un cuvânt, la Bachelard există un contrast absolut între două poziţii divergente, dar nici cea mai mică urmă de dialectică. Conflictul tezelor contrare nu are aici nicidecum ca efect ajungerea la o sinteză conciliatoare. El ar avea mai degrabă drept consecinţă de a accentua deosebirile şi de a face în aşa fel încât între cele două moduri antipodice ale gândirii să nu existe nici cea mai mică şansă de compromis.

„Mi-am împărţit în două existenţa!” De câte ori nu l-au auzit prietenii intimi ai lui Bachelard repetând această frază! Aceste două părţi, această dualitate existenţială, trebuie concepute nu ca un mijloc de a înmulţi legăturile între punctele de vedere care diferă, ci dimpotrivă, ca o dublă existenţă, faţă de ale cărei principii divergente protagonistul rămâne mereu credincios, cu toate că fidelitatea implică aici ataşamentul faţă de opinii incompatibile. Pe scurt, pe Bachelard nu-l interesează deloc să împace lucruri de neîmpăcat. Dimpotrivă, ar fi vorba mai degrabă de a trage în sine însuşi, ca şi în sânul tuturor gândurilor, o linie de demarcaţie riguros menţinută

de un centru unic de control, pentru ca traseul ei să nu devină niciodată confuz. Nimic nu poate fi mai rău, în ochii lui Bachelard, decât ştergerea frontierelor mentale, căci ea are drept consecinţă imprecizia înaltelor noţiuni ale spiritului.

Totuşi, pe vremea când, tânăr savant îndrăgostit doar de adevărul ştiinţific, el n-a ajuns încă la dubla poziţie terminală sortită să devină poziţia sa, Bachelard îşi dă seama de riscul pe care şi-l ia aventurându-se de cealaltă parte a frontierei ce taie în două atât de limpede viaţa sa spirituală: risc de a se lăsa contaminat, de a fi înşelat de o activitate al cărei „izvor iniţial e impur” 1S, cum spune el. Mai întâi, la el nu se manifestă nicio altă intenţie decât aceea de a merge să inspecteze, dacă putem spune astfel, pe loc, adică în forul său interior, pagubele provocate de subiectivitate. Ca un vameş zelos, care ar parcurge regiunile de frontieră ca să ia cunoştinţă direct de infracţiunile ce se comit faţă de legile ce guvernează schimburile între teritorii vecine dar ostile, aşa se aventurează Bachelard, nu fără un soi de oroare, în intimitatea eului său: îndemnându-se să surprindă pe viu acţiunea răufăcătoare a imaginaţiei, însă recunoscând totodată caracterul primejdios al acestei misiuni. Vorbind despre locurile în acelaşi timp perfid-familiare, şi ciudatrespingătoare prin care înaintează, Bachelard le numeşte „zonă obiectivă impură în care se amestecă intuiţiile personale şi experienţele ştiinţifice”[268]. Şi, considerând programul pe care vrea să-l îndeplinească: „În ce ne priveşte, scrie el, sarcina noastră nu e de a studia în prezent psihologia eului, ci de a urma greşelile curente ale gândirii care caută obiectul”[269]. Misiune tulburătoare, care constă nu în a practica binele, ci în a urma răul, pentru a-l denunţa, fără îndoială, dar nu fără să-l fi experimentat în mod intim. Răul este înlocuirea, înăuntrul tău, a căutării obiectului cu căutarea de sine: „Când ne întoarcem spre noi înşine, scrie autorul nostru, ne abatem de la adevăr.

268 Id., p. 12.

269 La formation de l’esprit scientifique, p. 98.

Când facem anumite experienţe intime, contrazicem în mod fatal experienţa obiectivă”[270].

Nu încape, aşadar, nicio îndoială că, îndreptându-şi privirile spre eu, explorând, chiar şi cu cele mai bune intenţii, universul echivoc al existenţei lăuntrice, Bachelard are sentimentul de a comite o acţiune periculoasă, chiar suspectă din punct de vedere intelectual, care îi poate pune în primejdie integritatea spiritului şi seninătatea viziunii. A călca pe urmele răului nu înseamnă oare a adopta un demers care constă tocmai în *a te îndepărta de adevăr*? Denunţător al minciunii gândirii subiective, Bachelard nu trebuie oare să înceapă, din această cauză, prin a verifica oarecum asupra lui însuşi stricăciunile unei puteri de mistificare inerente, fără îndoială, propriei sale naturi, deoarece el îi descoperă, nu fără scandal, înăuntrul său, izvorul viu? El, care vrea cu orice preţ să separe cele două tipuri antipodice ale gândirii, iată că le găseşte, în adâncul lui, împreună, exact aşa cum falsul e amestecat cu adevărul. De unde voinţa sa de a rectifica, de a tria, de a înlătura părţile inutile, de a dezminţi. Întreaga viaţă a spiritului îi apare ca o activitate ambiguă, insidioasă şi subconştientă, pe care trebuie să o purifice cu orice preţ: „Iată scopul nostru: să vindecăm spiritul de euforiile sale, să-l smulgem din narcisismul pe care îl dă evidenţa primă”[271]. A vindeca eul prin dezamorsarea reveriilor eului, a face să nu mai rămână în spirit decât o gândire desubiectivată, aceasta *t*: terapeutica pe care Bachelard şi-o prescrie şi pe care o numeşte în mai multe rânduri o psihanaliză a cunoaşterii obiective:

O psihanaliză a cunoaşterii obiective trebuie să alunge toate convingerile ştiinţifice care nu se formează în experienţa specific obiectivă.[272]

O psihanaliză a cunoaşterii obiective trebuie deci să-şi dea silinţa să decoloreze, dacă nu să şteargă, aceste

270 La psychanalyse du feu, p. 16.
271 Id., p. 15.
272 Id., p. 142.

imagini naive.[273]

Înainte de a se angaja într-o cunoaştere obiectivă oarecare, spiritul trebuie să fie psihanalizat. Astfel, orice cultură ştiinţifică… trebuie să înceapă printr-un catharsis intelectual şi afectiv.[274]

Ca să-şi satisfacă idealul de cunoaştere obiectivă, ce cere deci Bachelard, dacă nu renunţarea, cum spune el, la *propria* sa intelectualitate? înţelegeţi prin aceasta renunţarea la ceea ce îi este „propriu" intelectualităţii, la ceea ce este individual în ea şi conform spiritului însuşi al celui care se străduieşte în acest sens: „Fără această renunţare explicită, fără această despuiere a intuiţiei, fără această părăsire a imaginilor favorite, cercetarea obiectivă îşi pierde curând nu numai fecunditatea, ci însuşi vectorul descoperirii" 27. Despuiere care, asemenea celei pe care o practică misticii, îl conduce pe raţionalistul Bachelard la o veritabilă dezapropiere de sine. Ca să facă să coboare în sine un zeu care, în cazul de faţă, este cel al singurului adevăr raţional, Bachelard vrea ca spiritul să ajungă la o negaţie totală de sine care te duce cu gândul la metamorfoza fiinţei într-un eu decolorat, desensibilizat, gol de orice tendinţă sau caracteristică personală, pe care o găsim la chietiştii de tipul Doamnei Guyon[275]. Fără îndoială, spre deosebire de ceea ce se petrece la aceştia din urmă, nu e vorba nicidecum la Bachelard de a reduce spiritul la o pasivitate esenţială. Însă actul prin care gândirea se preschimbă aici într-o energie mentală absolut impersonală nu implică o exigenţă mai puţin riguroasă şi, poate, niciun ideal mai puţin înalt decât religia celui cucernic. În orice caz, la unul ca şi la celălalt, ceea ce ne

---

273 La formation de l'esprit scientifique, p. 78.

274 La formation de l'esprit scientifique, p. 18.

275 Chietism : doctrină mistică propagată de teologul spaniol Miguel Molinos (1628—1696), conform căreia perfecţiunea vieţii creştine ar consta în starea de uniune calmă cu divinitatea, în contemplaţia pasivă, indiferentă faţă de practicile rituale. Doamna Guyon (1648—1717) a contribuit la răspîndirea chietismului, influenţînd şi pe unii scriitori francezi ca Fénelon (N. T.).

frapează este caracterul radical al catharsisului. În operele epistemologice ale lui Bachelard, de la *Eseul despre cunoaşterea apropiată* (*Essai sur la connaissance approchée*) până la *Filosofia lui nu* (*La philosophie du non*), nu există vreo frază în care acest scop să nu fie perceput: a reuşi ca spiritul să se desprindă de ceea ce e afectiv şi imaginativ în el, pentru a ajunge prin această ablaţiune la perfecta limpezime a unei gândiri psihanalizate şi devenite astfel exclusiv obiectivă.

Ideal al lui Bachelard, ideal căruia, cu ajutorul a mii de enunţări, denunţări şi dezaprobări, se străduieşte necontenit să-i confere limpezimea cea mai tranşantă. Nimeni n-a reuşit mai bine decât el să scindeze în două laturile opuse ale vieţii mentale. Însă, realizând această sciziune, făcând distincţie între cele două feţe ale sale, iată că Bachelard obţine un rezultat neprevăzut. A psihanaliza viaţa obiectivă înseamnă şi a psihanaliza viaţa subiectivă. N-o poţi purifica pe una fără a o purifica pe cealaltă. La fel cu o substanţă mixtă alcătuită din două elemente pe care analiza le separă, viaţa gânditorului se descompune dintr-odată în două forme de activitate de însemnătate egală, cărora operaţia purificatoare, separându-le, le-a îngăduit să se desprindă şi să se dezvolte în autonomia lor. Nu există numai o gândire obiectivă purificată de subiectivitatea care o tulbură, există şi – iar acest efect este la Bachelard involuntar, imprevizibil, dar şi mai fecund decât precedentul – o gândire subiectivă care apare în toată splendoarea sa în clipa în care e scutită de răspunderile şi datoriile obiectivării ştiinţifice.

În felul acesta, Bachelard, voind, ca şi părinţii lui Degeţel, să-şi piardă copiii gândirii în codru, i-a văzut întorcându-se încărcaţi de bogăţii şi presărându-şi spusele cu surprinzătoare revelaţii.

IV

Vorbind despre un anume text de Edgar Alan Poe, comentat odinioară de el pe vremea când, aşa cum o spune, se simţea un „suflet pozitiv”, Bachelard mărturiseşte insuficienţa comentariului scris atunci şi

adaugă: „De atunci am înţeles că dacă o pagină oarecare nu ar avea niciun adevăr *obiectiv* ea ar avea cel puţin un sens *subiectiv*”[276].

Mărturisirea conţinută în aceste remarci ne poate ajuta să evaluăm drumul parcurs. Bachelard nu se mai mulţumeşte să respingă o anume reprezentare a lumii, declarând-o eronată din punct de vedere ştiinţific. Când acest lucru a fost spus, mai rămâne ceva de spus, iar acest ceva se referă la o anumită rămăşiţă de subiectivitate care, atunci când obiectivitatea aparentă a textului în cauză s-a risipit, subzistă în gândire tot aşa cum o anumită substanţă chimică subzistă în eprubetă, atunci când corpul cu care era asociată a fost separat de ea. E deci adevărat, recunoaşte Bachelard, că dacă se elimină din orice fenomen mental aparenţa de obiectivitate oferită contemplatorului, rămâne un substrat de subiectivitate. Acest fapt îi absoarbe acum atenţia: nu o obiectivitate integrală, ce nu se descoperă spiritului decât atunci când orice urmă de subiectivitate a dispărut din ea; ci, dimpotrivă, o viaţă lăuntrică a cărei semnificaţie nu poate fi înţeleasă decât atunci când spiritul, suspendând sau abandonând căutarea adevărului obiectiv, contemplă realitatea subiectivă în ea însăşi, în simplitatea ei substanţială şi în unitatea ei.

Poate că se cuvine chiar, pentru a o surprinde în mod mai intim, să ne întoarcem înapoi, în trecutul fiinţei, dincoace de orice obiectivitate actuală şi consecvenţială. Căci uneori principiul subiectiv originar, începând cu care, mai apoi, cutare imagine sau cutare mit iese la suprafaţă în obiectivitate, rezidă în vreun punct anterior al experienţei, într-o anume profunzime generatoare. Astfel, constată Bachelard, „ca să-l citeşti pe Boehme trebuie *să te plasezi la originea subiectivă* a metaforelor, *înaintea* cuvântului obiectiv”[277].

Pe scurt, ceea ce caută Bachelard în prezent este tocmai contrarul a ceea ce, într-o altă perioadă sau într-un

276 L’eau et les rêves, p. 85.

277 L’air et les songes, p. 138.

alt compartiment al existenţei sale, îşi propusese drept regulă de căutare; căci ceea ce are acum întâietate nu mai este obiectivitatea, ci subiectivitatea. Bachelard îşi pune în gardă cititorul împotriva pericolelor obiectivării într-o serie întreagă de texte.

A descrie *în mod obiectiv* o reverie înseamnă deja a o diminua şi întrerupe[278].

E un nonsens să pretinzi studierea *obiectivă* a imaginaţiei…[279]

Trebuie să ne desprindem de interesele descrierii *obiective*, dacă vrem să urmărim în independenţa lor toate activităţile *subiectului* imaginant[280].

Răsturnarea e completă. Înseamnă oare totuşi aceasta a spune că în lumea realităţilor subiective trebuie să ţinteşti la o subiectivitate fără amestec, aşa cum în lumea cunoaşterii ştiinţifice aceasta trebuie curăţită de toate elementele subiective? Am fi ispitiţi s-o credem. Ce ar însemna însă o subiectivare fără amestec? Lumea subiectului poate exista oare fără obiect? Ar fi oare cu putinţă de conceput o gândire care, ca să se gândească şi să se reprezinte, nu ar avea nevoie de imagini?

E ceea ce Bachelard nu crede. Nu există pentru el decât subiectivitate revelată, susţinută, ilustrată de o lume de realităţi eidetice elementare. Datorită obiectelor şi, în obiecte, substanţelor, există o revelaţie a subiectului:

Visând la virtutea secretă a substanţelor, visăm la fiinţa noastră[281].

Orice substanţă intim visată ne readuce la intimitatea noastră inconştientă[282].

Obiectele de pe pământ ne redau ecoul promisiunii noastre de energie[283].

---

278 La poétique de l’espace, p. 143.

279 La poétique de la rêverie, p. 46.

280 La terre et les rêveries de la volonté, p. 290.

281 La terre et les rêveries du repos, p. 51.

282 La terre et les rêveries de la volonté, p. 333.

283 Id., p. 9.

La fel, reveria în faţa focului e revelatoare pentru fiinţa celui care visează. Spre deosebire de visul celui care doarme, „ea e întotdeauna mai mult sau mai puţin centrată asupra unui obiect”[284].

Obiect sesizat, transpus şi subiectivat de gândirea visătoare, obiect care, fără să-şi piardă nimic din materialitate şi din influxul său asupra vieţii sensibile, se dezbracă de localizările sale externe pentru a deveni o imagine în care se recunoaşte şi se contemplă spiritul. Spre deosebire de obiectele din exterior, imaginea oferă o înfăţişare deschisă, familiară, domestică aproape, asigurând subiectul că e gata să lege cu el raporturi pe care reveria le va face inepuizabile. Nu mai suntem aici într-o lume în care opoziţia dintre obiect şi subiect este legea primă şi inviolabilă. Sau mai degrabă, pe când în universul cunoaşterii ştiinţifice, nimic subiectiv nemaifiind tolerat, obiectul e în cele din urmă obligat să se gândească pe sine însuşi în anonimat şi singurătate, în lumea reveriei subiectul nu apare nicio clipă izolat şi satisfăcut de a trăi închis în sine, ci, dimpotrivă, el trebuie să se înconjoare de o mulţime de obiecte visate, în care să se regăsească şi să se odihnească.

Această unire a subiectului şi a obiectului se percepe în anumite imagini privilegiate.

De exemplu, în imaginea păsării cântate de poet: Un obiect poetic pur va trebui să absoarbă în acelaşi timp întreg subiectul şi întreg obiectul. Ciocârlia pură a lui Shelley, cu al său *unbodied joy**, este o sumă a bucuriei subiectului şi a bucuriei lumii[285].

sau în cerul albastru al poezieieluardiene:

În faţa cerului albastru, de un albastru foarte blând, decolorat, în faţa cerului purificat de reveriaeluardiană, vom avea şansa de a surprinde, în stare născândă, în dinamica prestigioasă a stării născânde, subiectul şi obiectul – împreună; sau de asemenea, în această imagine a lacului, care, şi mai mult decât cerul auriu, sugerează o

284 La psychanalyse du feu, p. 36.

285* bucurie neîntrupată (N.T.).

lume în care subiectul şi obiectul au încetat să fie în opoziţie şi se mulţumesc, paşnic, să trăiască împreună:

Lacul, eleşteul sunt aici. Ele au un privilegiu de prezenţă. Visătorul este puţin câte puţin în această prezenţă. În această prezenţă, eul visătorului nu mai cunoaşte opoziţie. Nu mai există nimic *contra* lui. Universul a pierdut toate funcţiunile lui *contra*. Sufletul e pretutindeni la el acasă într-un univers care se odihneşte pe eleşteu, apa care doarme integrează orice lucru, universul şi visătorul săuă a.

În prezenţa unor asemenea texte, ceea ce ne miră nu este numai incredibila schimbare a unei gândiri care, după ce s-a acordat atât de multă vreme în obiectivitatea cea mai abstractă, se lasă în prezent scăldată într-o ambianţă de destindere, de armonie şi de fericire; este de asemenea – şi îndeosebi – faptul că schimbării substanţei intelectuale îi corespunde o alterare echivalentă în limbaj. Totul se petrece ca şi cum, trecând peste invizibila graniţă despre care s-a vorbit mai sus şi care îi desparte viaţa mentală, dintr-odată omul cu vorba greoaie, cu grele vocabule un pic pedante, care era uneori Bachelard, s-ar vedea vizitat ca apostolii de limbile de foc şi ar deveni un scriitor inspirat şi de mare ţinută, al cărui verb, ca să descrie unirea dintre subiect şi obiect, ia în mod spontan toate inflexiunile tandreţii, ale profunzimii şi forţei. Dar nu e suficient să spunem acest lucru. Însoţirea dintre limbaj şi gândire are aici o asemenea putere de rezonanţă încât nu poţi face altfel decât să te gândeşti la lungul şir de texte romantice în care extazul naturist oferă aceeaşi uniune: texte de Gide, de Flaubert, de Maurice de Guérin, de Senancour, texte mai ales de Rousseau, primul ca dată şi ca mărime dintre cei la care mişcarea încetinită dar perceptibilă a vieţii lucrurilor şi murmurul cuvântului par, pentru o clipă vrăjită, că ar curge la unison. S-ar zice că tocmai în momentul în care se şterge antica distincţie între o gândire şi ceea ce gândeşte ea, încetează în acelaşi timp şi obstacolul obişnuit pe care cuvintele îl prezintă, astfel încât elocuţiunea devine facilă pentru că spiritul se mişcă

acum într-o lume în care materia nu-i mai rezistă. De unde elanul cu care se răspândeşte, în această materie atât de minunat penetrabilă şi exprimabilă, o gândire care, în bucuria cuvântului, „va gândi materia, va visa materia, va trăi în materie sau – ceea ce înseamnă acelaşi lucru – va materializa imaginarul”[286].

Uneori apropierea de obiect ajunge la un asemenea grad de complementaritate fuzionantă incit în prezenţa unei atât de fericite colaborări de forţe eşti incapabil să spui dacă una sau cealaltă şi-a păstrat cea mai neînsemnată autonomie:

A trăi intim avântul vegetal înseamnă a simţi în întreg universul aceeaşi forţă arborescentă, înseamnă a forma în tine o conştiinţă de hamadriadă imperioasă care totalizează voinţa de putere vegetală a unei lumi infinite 41.

„A trăi intim avântul vegetal”, „a forma în tine o conştiinţă de hamadriadă”, „a trăi în materie” – tot atâtea expresii care marchează, desigur, la Bachelard, un progres al spiritului în direcţia obiectului, dar şi mai mult – şi ca şi cum ar trece dincolo de obiect – o participare din ce în ce mai intimă la viaţa materiei, o identificare progresivă a celor două naturi şi afundarea finală a eului într-o substanţă universală cu care se confundă.

Lentă alunecare a gândirii pe panta ei, spre capătul pe care şi-l fixează, căci există o „pantă a reveriei” la Bachelard ca şi la Hugo; scurgere de sine în lucruri sau în imaginea lucrurilor, astfel încât, dacă lucrurile nu opun nicio rezistenţă mişcării de pătrundere schiţată de gândire, tot aşa, gândirea nu opune nicio rezistenţă acestei scurgeri a ei în inima obiectului. Şi, într-un anumit sens, aceasta este o reuşită admirabilă a lui Bachelard. Penetrabilităţii infinite a lucrurilor îi corespunde maleabilitatea infinită a spiritului. Gândire ce se contopeşte atât de bine cu obiectul către care se deplasează încât riscă să dispară ca gândire, să se scufunde în materie ca parte componentă a acesteia.

2861 0 L’air et les songes, p. 14.

De aceea, de multe ori, citindu-l pe Bachelard, în ciuda imensului optimism care îl însufleţeşte, ai sentimentul de nelinişte al unei fiinţe aflate la marginea prăpastiei: gata să se arunce şi să se piardă în ea, ca într-unul din acele acte de sinucidere în care este vorba mai puţin să te omori decât să te uneşti cu o lume elementară în care visezi să te laşi integrat fără să mai rămână din tine nicio urmă. Întoarcere la indeterminare, imergenţă în omogenitatea unei *materia prima*, aceasta este ispita lui Bachelard. Este în fond tentaţia inconştientului, dorinţa, cum spune Amiel, de a te reimplica, dincoace de orice diferenţiere, de orice memorie şi de orice conştiinţă, într-o obscuritate iniţială, poate străbătută de vise. Şi totuşi aceasta e o lume căreia Bachelard, în ciuda atracţiei pe care o exercită asupra lui, îi întoarce spatele, căci e o lume în care nu dăinuie nimic conştient. Spre deosebire de alţi mari exploratori ai vieţii onirice, ca Novalis, Schubert, Carus, Nerval şi istoricul lor, Albert Béguin, Bachelard priveşte cu neîncredere lumea nocturnă a celui adormit şi, în cele din urmă, chiar cu unele reţineri foarte explicite. S-ar părea că, după ce a fost pe punctul să cedeze atracţiei unei lumi în care îţi pierzi pământul de sub picioare, în care îţi pierzi conştiinţa, în care devii lucrul pe care ţi-l închipui, Bachelard a înţeles că, în acest univers, cea care triumfă încă o dată este o formă de obiectivitate exclusivă şi că ea triumfă prin eliminarea sau înecarea principiului subiectivităţii: „Subiectul îşi pierde aici fiinţa, sunt nişte vise fără subiect”, spune Bachelard despre lumea onirică a celui care doarme. Iar în altă parte se arată şi mai explicit: „Visătorul din timpul nopţii nu poate enunţa un *Cogito*[287][288]… Visul nocturn nu ne ajută să formulăm nici măcar un *Non cogito11* 43.

V

Dacă nu există un *Cogito* al visului, există cel puţin un *cogito* al reveriei. Aroganţa dintâi a spiritului care exclude din sfera sa orice subiectivitate, apoi hăituirea

287 La poétique de la rêverie, p. 20.

288 Id„ p. 128.

subiectului, persecuţia eului sub toate formele sale, răsturnarea de perspectivă care aşază în centrul unei lumi inaccesibile gândirii ştiinţifice o subiectivitate suverană, în sfârşit recunoaşterea vieţii spirituale sub înfăţişările unui subiect unit cu obiectele sale – totul ajunge în gândirea lui Bachelard la o surprindere a eului de către eu, adică la un autentic *cogito*. Bineînţeles, nu se poate imagina un *cogito* mai deosebit de al lui Descartes. Din aroganţă ori din intoleranţă nu mai subzistă aici nici cea mai mică urmă. Departe sunt vremurile în care Bachelard visa o conştiinţă obiectivă abolind în ea ultimele vestigii ale gândirii personale. Nimic, de asemenea, care să semene mai puţin cu acea teribilă exigenţă carteziană de solitudine intelectuală, ce face ca, după înlăturarea oricărei credinţe, îndoiala hiperbolică să lase să subziste doar o gândire dezgolită, care nu se vede în ea decât pe sine, cât vezi cu ochii. Să ne închipuim, dimpotrivă, un *cogito* puţin exigent, sociabil şi venit cu întârziere deoarece autorul său n-a reuşit să-l experimenteze deplin decât în amurgul vieţii, după multe rătăciri şi în urma acelor deziluzii inevitabile al căror efect asupra naturilor raţionale este că le îndeamnă să se mulţumească cu puţin de acum înainte. Aceasta e conştiinţa de sine pe care Bachelard o instalează într-un târziu în inima scumpelor sale imagini. O conştiinţă care nu e un principiu solitar de cunoaştere obiectivă, ori o lumină mistuitoare, ori o putere autoritară exercitând asupra lumii sale o dominaţie fără nuanţă. Ci o conştiinţă modestă, fără mari pretenţii, mulţumită să trăiască în societatea imaginilor sale şi adunându-le în jurul ei ca pe o trupă de comeseni; pe scurt, puţin interesată să continue împotriva obiectelor eternul război al subiectului, dar satisfăcută, din contră, să întreţină cu ele excelente relaţii de vecinătate, de care profită, de altfel, cea dintâi:

Cogito-ul difuz al visătorului de reverie (*rêveur de rêverie*) primeşte de la obiectele reveriei sale o liniştită conformare a existenţei sale.[289]

Astfel, statornicit în confirmarea intimă a existenţei

289 Id., p. 143.

sale, însă printr-un sentiment de o intensitate atât de slabă totuşi, încât conştiinţa de a exista abia se iveşte în el din nonexistenţă, *cogito*-ul bachelardian seamănă mai degrabă cu *cogito-ul* unui Rousseau decât cu al lui Descartes. Experienţa sensibilă cea mai firavă îi este de ajuns, ca şi cum între lumea externă şi el însuşi n-ar fi nevoie decât de un minimum de raporturi pentru ca spiritul să se poată deplasa de la senzaţia primă la sentimentul propriu-zis al existenţei. În sfârşit, încetând orice stare de tensiune, sufletul se reculege, gustând dintr-un univers în care întâlneşte pretutindeni aceeaşi transparenţă, senina siguranţă a prezenţei sale interne, căreia niciun obiect din afară nu vine să i se opună; „conştientizare fără tensiune, într-un *cogito* facil, dând certitudini de existenţă prilejuite de o imagine care place…”[290].

Nu există sentiment mai emoţionant la Bachelard decât acest umil sentiment al existeneţi, încercat în reverie, ca şi cum ceea ce ar conta ar fi găsirea unui punct de conştiinţă situat undeva la jumătatea drumului dintre inconştienţa nocturnă şi conştiinţa în plină lumină. Conştiinţă care are tocmai suficientă limpezime pentru a ieşi din nonconştiinţă, conştiinţă a celei mai mărunte existenţe posibile – iată starea pe care o caută şi descrie cu precădere Bachelard visătorul: „Stări care sunt din punct de vedere ontologic dedesubtul fiinţei şi deasupra neantului. În aceste stări se atenuează contradicţia dintre fiinţă şi nefiinţă. O minus-fiinţă îşi măsoară puterile cu fiinţa”[291].

Pe de o parte deci, actul prim al conştiinţei rămâne, pentru Bachelard, un vecin apropiat al inconştienţei, fără să-şi piardă, pe de alta, calitatea de conştiinţă. Aceasta este starea de reverie, pentru că ea nu are caracterul în întregime negativ al eului fără conştiinţă şi fără subiect care este eul visătorului din somnul nocturn, nici caracterul tranşant pozitiv al conştiinţei diurne, care se separă, pentru a se gândi, de tot ceea ce gândeşte. S-ar

290 Id., p. 150.
291 Id., p. 95.

putea crede că motivul acestei preferinţe acordate de Bachelard ţine de faptul că, spre deosebire de conştiinţa limpede, conştiinţa confuză păstrează contactul cu lumea şi nu izolează eul. Dar calitatea proprie reveriei, cel puţin a unei anumite reverii, aceea în care fiinţa se absoarbe cel mai deplin, este tocmai de a acumula între obiecte şi eu o zonă de obscuritate din ce în ce mai densă, astfel încât sufletul visător tinde în cele din urmă să piardă pe jumătate conştiinţa a ceea ce gândeşte, fără să înceteze totuşi să gândească şi să *se* gândească. Atunci, ceea ce se trezeşte sau se mişcă în ea este o gândire aproape în stare pură: gândire continuând să imagineze, însă eliberată de imaginile sale, care se îndepărtează de ea în umbră, ca tot atâţia martori muţi. Pentru ca o asemenea surprindere de sine să devină posibilă, trebuie într-adevăr ca gândirea să continue să-şi exercite puterea imaginantă, fără ca imaginile care sunt rezultatul activităţii sale să rămână totuşi în câmpul său de viziune: „conştiinţă a infra-eului, zice Bachelard, soi de *cogito* al subteranei, al unui subsol din noi, fundul a ceea ce e fără fund. În această adâncime vin să se piardă imaginile pe care le-am strâns laolaltă”[292].

Tot în această adâncime vin ele să se formeze din nou. Când spiritul se retrage, aşadar, dincoace de imaginile pe care le zămisleşte de obicei, el intră într-o zonă de pace lăuntrică, „reverie a repausului”, în care mai veghează încă principiul acţiunilor şi al închipuirilor sale. Totuşi, conştiinţa se simplifică aprofundându-se, iar această simplificare, nu impusă din exterior, ca îndoiala hiperbolică a lui Descartes, ci mai efectivă, spune Bachelard, căci „are în sine panta însăşi a reveriei”, „permite să cobori la minimul fiinţei imaginante, adică la *minimum minimorum* al fiinţei gânditoare”[293].

Cogito care „iese din umbră, care păstrează o margine de umbră, care este poate *cogito*-ul unei umbre”[294].

---

292 La terre et les rêveries du repos, p. 260.

293 La poétique de la rêverie, p. 108.

294 Id., p. 108.

O conştiinţă infinit de firavă, îndreptată asupra unei fiinţe a cărei substanţă este, la rândul ei, infinit de firavă – acesta este punctul extrem de recesiune al gândirii bachelardiene. E greu să concepi gândirea adâncindu-se mai departe şi mai jos, în regiuni rezervate de obicei numai inconştientului. Însă nu e mai puţin adevărat că acest *cogito* minim, acest *cogito* al umbrei, tocmai pentru că este *cogito*, act de conştiinţă, iese şi se desprinde din umbră aşa cum însuşi Bachelard lasă să se înţeleagă în citatul precedent. „Reverie a voinţei”, care urmează reveriei repausului. Reveria ce se deschide spre o auroră, căci orice act de conştientizare se aseamănă cu o trezire. În lumina regăsită a zilei se descoperă o lume ale cărei frontiere se vor extinde în mod progresiv, pe măsură ce conştiinţa se va întări luminându-se.

Acest dublu aspect caracterizează conştiinţa bachelardiană. Ea se scufundă într-un adânc de apă adormită; iese din ea şi îi ia în stăpânire suprafeţele:

Imaginea ne trezeşte din amorţeala noastră iar trezirea ni se anunţă într-un *Cogito*... Reveria adună existenţă în jurul visătorului ei. Ea îi dă iluzia că este mai mult decât este. Astfel, pe această minusexistenţă care este starea destinsă în care se formează reveria, se desenează un relief – un relief pe care poetul va şti să-l dilate până la o plus-existenţă[295].

Destinderea cedează, aşadar, locul „trezirii la existenţă”[296]. Sub acţiunile imaginilor, reveria se pune în mişcare, devine mai conştient activă şi cuprinde o mulţime de obiecte pe care în mod provizoriu le părăsise. Aceasta, pentru că, spune Bachelard, există două direcţii ale conştiinţei. Există „un *cogito* al ieşirii”, aşa cum există „un *cogito* al fiinţei retrase în sine”[297].

Cogito al ieşirii, orientat înspre afară, către noutatea lucrurilor şi imprevizibilitatea viitorului: „Poetul aerian

295 Id., pp. 130—131.

296 6 1 La flamme d’une chandelle, p. 8.

297 La poétique de l’espace, p. 132.

cunoaşte un fel de absolut matinal”[298].

Uneori, pare-se, experienţa trezirii se manifestă la Bachelard sub forma nu a prospeţimii rimbaldiene a fiinţei şi a lumii, ci, ca la Proust, a reînvierii timpului revolut. Bachelard se descrie şi el ca fiind afectat de anumite fenomene de memorie involuntară:

Dacă ar trebui să retrăiesc pe cont propriu mitul filosofic al statuii lui Condillac care găseşte întâiul univers şi întâia conştiinţă în mirosuri, în loc să spun ca ea: „Sunt miros de trandafir”, ar trebui să spun: „sunt mai întâi miros de mentă, miros al mentei de apă”. Căci *existenţa este înainte de toate o trezire*, şi ea se trezeşte cu conştiinţa unei impresii extraordinare[299].

Menta de apă are deci aceeaşi putere ca şi madlena. Ea restituie timpul pierdut, redă sufletului parfumul trecutului. Dar mai este oare vorba într-adevăr de trecut, moment odată trăit şi consemnat apoi la data lui în memorie? Trecutul bachelardian, acest timp redat vieţii, este mai puţin epoca anume în care cutare copil respira odinioară mirosul de mentă, cât oricare moment al existenţei, cu începere de la care imaginea odoriferantă, păstrând asupra spiritului aceeaşi putere de incitare, îi insuflă din nou dorinţa de a face timpul să pornească iarăşi şi să zămislească viitorul. Puţine trăsături ne fac să simţim atât de limpede orientarea prospectivă, atât de puternică la Bachelard. Chiar şi din trecut, el face viitor.

De unde, la el, o dragoste cu totul aparte faţă de copilărie, care nu e deloc un cult al nevinovăţiei, nostalgie a unei vârste de aur, dorinţă de a se transporta din nou, în gând, într-un timp mai puţin îndepărtat decât al nostru de „cerul dinainte unde-i frumuseţea-n floare”*, ci doar voinţa de a se reîntoarce la izvorul de energie, de a reîncepe, înnoit, actul de a trăi.

---

298 L’air et les songes, p. 192.

299 L’eau et les rêves, p. 10.

* „le ciel antérieur où fleurit la Beauté“ — vers din poezia lui Mallarmé Les Fenêtres (Ferestrele), din ciclul Du Parnasse contemporain (Din Parnasul contemporan) — N.T.

Dacă Bachelard se regăseşte cu plăcere copil, dacă în vorbele ca şi în reveriile sale el revine cu precădere la un anumit tezaur de imagini, mândrie a posesiunilor sale domestice, este fără îndoială, întâi de toate, pentru că, spre deosebire de Proust, aceste imagini îi sunt imediat accesibile; dar e şi mai mult pentru că prezenţei lor necontenit reînnoite i se asociază mişcarea spiritului care le-a perceput pentru întâia oară. Nimeni nu e mai susceptibil decât Bachelard de a reface în mod spontan, la vârsta maturităţii şi chiar la bătrâneţe, primul *cogito* al conştiinţei juvenile: cogrito-ul unei fiinţe care, aruncând o privire nouă asupra unei lumi noi, scoate din însuşi sentimentul acestei noutăţi o percepţie de sine de neuitat. De exemplu, faptul de a descoperi un cuib de pasăre[300] înseamnă a ne descoperi pe noi înşine, miraţi, fremătători, plini de un mare sentiment de admiraţie în faţa acelui lucru secret care, din motive ce ne rămân obscure, pare a ne atinge personal. Astfel, spune Bachelard, datorită unui anume obiect sau mai degrabă imaginii sale pe care o ducem cu noi şi a cărei valoare simbolică nu încetează să-şi exercite asupra noastră, peste ani, eficienţa, suntem nişte fiinţe care „realizăm mirarea de a fi”[301]. Cel care e cuprins de mirare este „purul şi simplul subiect al verbului a se minuna”[302]. Mirarea îl cheamă cu adevărat la existenţă. Mirare netragică, profund diferită de stupoarea amestecată cu spaimă care e cel dintâi sentiment încercat de fiinţa pascaliană sau hugoliană. Pentru Bachelard, cel care se miră se minunează; şi nu există minunare fără un sentiment corespunzător de fericire.

De la a te mira la a te simţi fericit nu e decât un pas. Toate plăcerile imaginaţiei au drept cauză nişte obiecte care ne trimit la încântarea originară încercată de noi atunci când ne simţim existând. A exista înseamnă a te simţi că exişti; a găsi acest sentiment legat de un lucru care îl întrupează, iată ce reuşeşte să facă fiinţa

300 La poétique de l’espace, p. 95.
301 Id., p. 100.
302 Id., p. 109.

bachelardiană, din primul moment, cu o naivitate incomparabilă. Uneori imaginea laptelui e cea care se înfăţişează în gândirea sa sub forma unui clar de lună în care te scalzi ca „într-o fericire atât de fizică şi atât de sigură, încât îţi aduce aminte de cea mai veche tihnă (*bien-être*), de hrana cea mai dulce”[303]. Alteori, semnul primitiv al tihnei este, închis asupra lui însuşi şi a fiinţei ce sălăşluieşte în el, „sânul” casei; repetând astfel în conştiinţa adultului sentimentul prenatal al existenţei, „în care fiinţarea este a fiinţa-bine, sau fiinţa umană este aşezată într-o bine – fiinţare, în bună-starea asociată la obârşia fiinţei”[304].

Ba chiar, pentru a fi fericită, fiinţa bachelardiană nu are nici măcar nevoie, ca personajul lui Proust, să descopere pe un balcon, când se trezeşte, o pată de soare. Îi e de ajuns să simtă tandra intimitate a căldurii trupeşti. „Dulcea căldură se află la obârşia conştiinţei fericirii”. Există o „conştiinţă profundă a fericirii calorifice” f, n.

A simţi căldura uşoară a unui corp, ocrotirea unei case, învăluirea clarului de lună, înseamnă a aluneca într-o serie de vise înfrumuseţate de complexe ce nu au nici urâţenia, nici caracterul chinuit sau ascuns al complexelor freudiene. Iată complexul lui Iona[305], sentiment al unui univers închis, în centrul căruia se experimentează o intimitate absolută, iată complexul lui Novalis 82, în care, la contactul cu o piele fină, se trezeşte satisfacţia generată la un copil de primele manifestări ale simţului termic. Fericirea bachelardiană, o fericire indicibil concretă, legată de la începutul existenţei de anumite senzaţii care devin simbolul ei, fericirea este primul, ca dată, dintre sentimente. Reveria îl restituie aşa cum se dezvolta; cel puţin reveria pozitivă, cea care-l conduce pe visător la sentimentul iniţial pe care l-a avut despre sine-însuşi; căci „în bucurie şi nu în suferinţă şi-a găsit omul spiritul

303 L’eau et les rêves, p. 163.

304 La psychanalyse du feu, p. 84.

305 La psychanalyse du feu, p. 63.

său”[306]. Surprindere de sine, surprindere a unei lumi, pe care acelaşi sentiment le unifică şi satisface. „Visătorul este o dublă conştiinţă a tihnei sale şi a lumii fericite. *Cogito-ul* său nu e împărţit în dialectica subiectului şi a obiectului”[307].

Reverie a repausului, desfăşurându-se oarecum în calmul plenitudinii sale, reverie a voinţei care este şi ea o reverie fericită, dar de o fericire dinamică, nerăbdătoare să se răspândească. Aşa e, de pildă, după spusele acestui mare laborios care e Bachelard, fericirea simţită la îndeplinirea bine ritmată a muncii, când fiinţa întreagă este în sărbătoare. Pentru că, în această sărbătoare, „fiinţa primitivă îşi găseşte conştiinţa de sine, care e întâi de toate încrederea în sine”[308].

Încredere în sine, dar şi încredere într-o lume care împărtăşeşte cu eul privilegiul de a fi fericită. Şi cum ar putea fi altfel, de vreme ce această lume e o lume de imagini, adică de obiecte care nu au altă funcţie decât aceea de a trimite înapoi la subiect emoţiile cu care el le impregnează? Ele provin deci exact din aceeaşi natură afectivă. A trece de la tine la ele, de la subiect la obiecte, înseamnă a trezi, pretutindeni în afară, ecoul bucuriilor pe care le resimţi înăuntru. De câte ori, încă în *Confesiunile* sau *Reveriile* sale, a zugrăvit Rousseau un univers invadat şi stăpânit fără rezistenţă de către gândire; iar această adecvare între înăuntru şi afară, între centru şi periferie, era pentru el definiţia însăşi a fericirii. Era însă o fericire efemeră, iluzorie, după dispariţia căreia urma durerea de a te simţi în acelaşi timp respins şi ameninţat de o lume opacă, ce era chiar contrarul lumii visate. Dimpotrivă, pentru Bachelard, fericirea visată este tocmai o fericire ce se revarsă, se prelungeşte şi durează. În universul său, ocluziunea, ca să spunem aşa, opacitatea, densitatea nu dau niciodată lucrurilor o înfăţişare ameninţătoare sau nefericită. De aceea el e singurul gânditor al timpului

306 Id., p. 39.

307 La poétique de la reverie, p. 136.

308 La psychanalyse du feu, p. 63.

nostru a cărui imaginaţie rămâne sincer optimistă. „Filosoful, scrie el, se scaldă într-un mediu fără obstacole, *în care nicio fiinţă nu spune nu*. El trăieşte prin reveria sa într-o lume omogenă cu fiinţa sa”[309]. Lume în care nu există non-eu, în care tot ceea ce este spune *da* eului, în care *nu*-ul nu mai funcţionează. Dacă în prima filosofie a lui Bachelard căutarea obiectului avea drept rezultat o „filosofie a lui nu”, adică un refuz absolut, opus gândiri subiective, dimpotrivă, în gândirea sentimentală şi mai târzie a autorului nostru se dezvoltă, cum spune Colette Audry, un act universal de consimţire, o filosofie a lui *da*.[310]

O lume având aceraşi substanţă ca şi eul nu poate decât să fie în consens cu eul. Sau poate că ar fi mai exact să spunem: o lume la început neutră sau goală din punct de vedere afectiv îşi capătă plenitudinea de la valul de emoţii pe care îl răspândeşte eul. Aşa cum atrage atenţia Bachelard, nu poţi umple decât ceea ce găseşti mai întâi gol. Răspândirea spiritului în imagini, în imaginile sale, nu e nimic altceva decât o umplere. Este trecerea de la gol la plin.[311]

Această trecere o putem distinge la nivelul cel mai scăzut, încă în visele noastre din timpul nopţii. Acestea se situează, după cum ştim, dincoace chiar de nivelul de conştiinţă. Nonprezenţa noastră faţă de ceea ce se săvârşeşte atunci în noi, dispariţia noastră dinaintea formelor anonime ale visurilor, fac dovada unui fel de neant iniţial al fiinţei: „Visele absolute, spune Bachelard, ne scufundă în universul nimicului”.

Dar îndată după aceea adaugă: „Reînviem deîndată ce acest nimic se umple cu apă. Atunci dormim mai bine, salvaţi din drama ontologică. Scufundaţi în apele somnului bun, suntem în echilibru existenţial cu un univers în pace”[312].

---

309 La poétique de la rêverie, p. 166.

310 „Notes sur la pensée de G. B.“, Rencontre, nr. 18, august 1953, p. 44.

311 La dialectique de la durée, p. 9.

312 La poétique de la rêverie, p. 125.

Somnul bun şi, mai mult, reveria bună umplu deci golul tragic în care riscăm să fim înghiţiţi. Ele ne aduc o plenitudine. Căci reveria este tocmai opusul unui vid al spiritului. Nu e mai puţin adevărat totuşi că, pentru a ajunge la o plenificare a fiinţei, trebuie să porneşti de la o absenţă sau de la o neîmplinire, mai exact spus, de la o pauză în continuitatea vieţii. Existenţa nu e ceea ce se perpetuează, asemănătoare cu ea însăşi. Ea e ceea ce se iveşte, ceea ce ţâşneşte, ceea ce iese la suprafaţă din propria sa disponibilitate.

Se ştie cu ce frecvenţă şi cu ce ardoare se transformă reveria lui Bachelard într-un fel de operaţie creatoare. Odată ieşită din repaus unde, cum s-a putut vedea, nu-i displace să se destindă, gândirii autorului nostru îi place, dacă se poate spune astfel, să-şi suflece mânecile şi să facă din visul său o „reverie operatoare”[313], un vis de lucru. Astfel, în faţa răsăritului de soare, prima senzaţie a personajului bachelardian, ca şi a fiinţei nietzschéene, este o invitaţie la acţiune, „senzaţia intimă a voinţei”. Şi Bachelard îşi dezvoltă apoi ideea în aceşti termeni: „Pentru imaginaţia dinamică, pentru imaginaţia ce umple de dinamism vederea cinematică a lumii, răsăritul de soare şi fiinţa matinală sunt în inducţie dinamică reciprocă”[314].

Să vedem această inducţie dinamică, aşa cum se manifestă ea cel mai limpede, în cel care îi este subiect, într-un exemplu privilegiat, pe care Bachelard îl denumeşte „*cogito* plămăditor”[315] sau „*cogito* al aluatului”[316]. Pentru Sartre, aluatul face parte dintr-o psihologie a conştiinţei nefericite. Nefericită că e prinsă în cleiul materiei, că se simte devenind treptat materie împotmolindu-se într-un element care nu numai că îl va înghiţi, ci îl va nimici. Nimic din toate acestea la Bachelard. Aluatul e în ochii săi cea mai bună dintre substanţe, iar aceasta dintr-un motiv surprinzător, pentru

313 Id., p. 156.

314 L’air et les songes, p. 179.

315 La terre et les rêveries de la volonté, p. 79.

316 Id., p. 83.

că e un lucru neîncheiat: soi de materie primă încă informă, căreia demiurgia lucrătorului-visător îi va conferi un chip mânuind-o: „Mina lucrătoare şi poruncitoare învaţă dinamogenia esenţială a realului, prelucrând o materie care rezistă şi cedează în acelaşi timp, precum un trup iubitor şi rebel” *7 i*. Pe scurt, a lucra aluatul înseamnă a da formă materiei cu ajutorul unei acţiuni care e în acelaşi timp o modelare şi o mângâiere. La fel cu sculptorul ce-şi impregnează lutul, cel ce frământă aluatul dă obiectului o formă ce-i aparţine lui, creatorului. El face lumea după chipul său.

Munca la această realizare de sine exterioară poate da o fericire aparte. Căci dacă materia rezistă o vreme, în curând ea cedează. Sub degetele visătorului ea devine ceea ce vrea el, ceea ce este el. Acesta simte deci obiectul supunându-se voinţei sale, conformându-se fiinţei sale. Niciun vis al spiritului, niciun fenomn al materiei nu manifestă din partea obiectului un consimţământ mai total la intenţiile şi, mai mult, la principiul autocreator al gândirii subiective. Aluatul este deci, mai mult decât orice altă substanţă, prilejul unui profund extaz oniric şi un fel de aducător de noroc pentru spirit. De aceea, Bachelard nu pierde niciodată ocazia de a se lăsa, ori de câte ori poate, în voia acestei reverii predilecte: „Acolo unde există maleabilitate există reverie. În singurătate, e destul ca un aluat să fie oferit degetelor noastre, ca să începem să visăm…”[317].

Experienţa onirică a „vâscozităţii dominate” traduce, aşadar, la Bachelard docilitatea îmbătătoare a materiei faţă de subiectul care o frământă; ea exprimă de asemenea, în actul prin care el îşi imprimă voinţa obiectului pe care îl frământă, „imperialismul energic” 77 al aceluiaşi subiect. A frământă aluatul nu înseamnă numai a acţiona, înseamnă a te simţi pe cale de a-ţi proiecta în afară propria forţă. Oricât de diferită ar putea părea la prima vedere acţiunea de a frământă şi acţiunea de a striga, lucrurile stau la fel cu aceasta din urmă. A scoate

317 La poétique de la rêverie, p. 145.

un strigăt înseamnă a lansa în spaţiu o undă vibratoare care revine la urechea celui ce a emis-o, ca însăşi forma, forma auditivă pe care eul său o ia răsunând în afară. În strigăt, ca şi în frământarea aluatului, există deci, o dată mai mult, un *cogito*: „*Cogito*, spune Bachelard, sonor şi energic: strig, deci sunt o energie" 78.

Energia subiectivă se propagă, invadează spaţiile obiective. Orice reverie este amplificatoare. „Forţa proiectantă a imaginaţiei" 79 are drept consecinţă luarea în posesie de către conştiinţă a întinderilor externe; căci dacă imaginile se dilată „până la a deveni imagini ale Lumii" s0, este pentru ca, prin dilatarea imaginilor, Eul să se simtă el însuşi devenind Lume.

Or, acestei luări în stăpânire a spaţiului îi corespunde o luare în stăpânire analoagă a timpului. Nu pentru că durata bachelardiană se scurge, printr-un proces de dezvoltare regulat şi neîntrerupt, înăuntrul fiinţei, ca timpul bergsonian. Actualismul energetic al celui care a scris *L'Intuition de l'instant* (*Intuiţia clipei*) şi *Dialectique de la durée* (*Dialectica duratei*) este cu mult prea limpede pentru a tolera o mişcare ce ar fi de pură continuare şi care ar escamota prezentul, înecându-l, ca să spunem aşa, în valul duratei. Pentru Bachelard, în lumea reveriei, la fel ca şi în lumea acţiunii, există frecvent o discontinuitate a momentului faţă de ceea ce îl precede, astfel încât, în fiecare moment în care se afirmă discontinuitatea, se întemeiază o durată nouă, ieşită din acest mo

77 Id.

78 *Lautréamont*, p. 112.

79 *L'eau et les rêves*, p. 156.

80 *La poétique de la rêverie*, p. 182.

ment[318]. Imaginea pe care o generează gândirea visătorului este deci adeseori, ca o piatră care cade într-un eleşteu, la originea unei vaste mişcări de imaginaţie care îşi creează treptat propria sa durată. „Spiritul este, poate, esenţialmente un factor de începuturi."[319] Acest lucru e

318 La dialectique de la durée, pp. 12, 51, 79, 125, passim.

319 Id., p. 41.

adevărat în universul visătorului ca şi în cel al lucrătorului: căci nimeni n-a înţeles mai bine decât Bachelard identitatea profundă a acestor două fiinţe. Atât unul cât şi celălalt năzuiesc spre viitor zămislindu-şi propria devenire. Aşa cum spunea Bachelard în ultima sa lecţie de la Sorbona, „fiinţa umană este o voinţă de înnoire, o devenire mereu neaşteptată”[320].

VI

Numai fenomenologia – adică considerarea punctului de plecare al unei imagini într-o conştiinţă individuală – poate să ne ajute să restituim subiectivitatea imaginilor.[321]

Renunţarea treptată a lui Bachelard la psihanaliză şi adoptarea finală a fenomenologiei sunt ultimul factor pe care îl avem de luat în considerare. Că de la *Lautréamont* şi de la *Psihanaliza focului* încoace el s-a abătut puţin câte puţin de la metodele psihanalitice, e un fapt ce nu se poate nega. Motivul acestui fapt e limpede. Am văzut că, din ce în ce mai mult, pe măsură ce înainta în explorarea vieţii subiective, Bachelard s-a plasat în punctul de vedere al *subiectului*, al subiectului *imaginant*, adică într-o conştiinţă sau, cum spune el însuşi, în „punctul de plecare al imaginii”. Or, dacă conştiinţa este un autentic punct de plecare (şi poate chiar singurul adevărat), dacă într-adevăr de la ea porneşte destinul imaginii sau cel puţin existenţa ei perceptibilă în gândire, în acelaşi timp cu suita de raporturi pe care le întreţine cu subiectul conştient, rezultă de aici că viaţa imaginii are ca sursă conştiinţa, aşa cum obiectul generat are ca origine subiectul generator. Înainte de actul de conştiinţă nu există imagine, tot aşa cum înainte de ţâşnirea imaginii nu există conştiinţă, nici surprindere de sine. Totul începe deci printr-un *cogito* sau, altfel spus, printr-un act autonom al spiritului care lansează imaginea în existenţă şi care nu încetează chiar s-o însoţească, s-o remodeleze, să o reîncarce cu forţă şi sens, de-a lungul întregii sale cariere ulterioare. În orice

320 „Paroles de G.B. recueillies par Jean Lescure“, Mercure de France, mai, 1963, p. 129.

321 La poétique de l’espace, p. 3.

moment am surprinde imaginea, o energie iniţială este conştiinţa însăşi, ca putere cauzatoare – şi chiar autocauzatoare – a imaginilor, ce nu sunt altceva decât manifestările sale. Totul se organizează aici sub înfăţişarea unui principiu care-şi creează lumea sa şi chiar materia şi formele (imaginare) care îl constituie, într-un mod nu deosebit de cel prin care divinitatea gnostică îşi zămisleşte ipostazele într-un circuit de subiectivitate naturală şi de imagini naturate. Primatul şi iniţialitatea principiului subiectiv sunt aici absolute; iar filosofia subiectivă a lui Bachelard nu s-ar deosebi decât foarte puţin de cutare solipsism sau panenteism[322], dacă nu ne-am reaminti că acest subiectivism formează doar una dintre cele două feţe ale gândirii sale şi că el nu pretinde deloc (din contră, neagă categoric că ar fi posibil) să ajungă pe această cale la realitatea obiectivă. Suntem aici nu într-o lume reală, alcătuită de un ansamblu de elemente externe, percepute de simţuri şi coordonate de inteligenţă, ci într-o lume ireală, concepută de o putere subiectivă care are tocmai drept caracteristică făurirea, înăuntrul ei, a imaginarului. Nu se poate, aşadar, înţelege acest imaginar decât pornind de la un imaginant şi refăcând acelaşi act de imaginaţie ca şi el.

Este superfluu să arătăm cât de edificatoare este metoda lui Bachelard în cadrul său, care e studiul creaţiilor spiritului de către spirit. Ea se bazează pe axioma următoare: că e zadarnic să încerci a înţelege activităţile unui subiect, altfel decât surprinzându-le în chiar principiul subiectiv care le alcătuieşte substanţa. De îndată ce subiectul a „înţeles” în mod obiectiv, el nu mai este subiect, nu mai este nimic, nici măcar o minciună. Ceea ce este subiect, ca să fie înţeles, trebuie trăit în mod subiectiv de către o gândire care e şi ea subiect şi care se fereşte să obiectiveze subiectivitatea de care nu se

322 Solipsism, : teorie filosofică idealistă, conform căreia unica realitate ar fi aceea a conştiinţei individuale. Panenteism : credinţă în atotputernicia inspiraţiei (de la grecescul pan = tot şi lat. entheus = inspirat de un zeu).

deosebeşte la niciun nivel prin natură. Acest lucru Bachelard l-a perceput în mod admirabil. E motivul pentru care el nu putea decât să respingă în cele din urmă o metodă psihanalitică ce caută un *dincoace obiectiv* faţă de subiectivitatea însăşi; şi acesta e şi motivul pentru care subiectivismul său nu putea începe decât printr-un *cogito*.

Aici e poate nevoie să reamintim că metoda bachelardiană nu e numai de o infinită fecunditate în explorarea conştiinţei de către conştiinţă, ci că ea constituie de asemenea (s-a spus de mii de ori, dar trebuie s-o mai spunem) o minunată aplicare a fenomenologiei la literatură. Căci literatura, luată într-un anumit sens, care e poate cel mai important dintre toate sensurile sale, este tocmai ceea ce metoda bachelardiană abordează şi explorează: un ansamblu de imagini pe care trebuie să le surprinzi în însuşi actul prin care conştiinţa imaginatoare le generează. Astfel, metoda lui Bachelard se dezvăluie a fi procedeul cel mai adecvat în critica literară. Ce face, într-adevăr, aceasta, dacă nu să-şi *asume* imaginaţia altuia, s-o ia pe seama sa în actul prin care ea îşi zămisleşte imaginile? Or, această substituire, care e aceea a unui subiect cu un alt subiect, a unui eu cu un alt eu, a unui *cogito* cu un alt *cogito*, nu poate s-o facă decât dacă, mai întâi, cu admiraţia pe care i-o inspiră lumea imaginară pe care o studiază, ea se identifică fără rezerve cu aceasta şi cu autorul ei, într-o stare de comuniune, identică celui mai generos entuziasm. Totul începe cu entuziasmul gândirii poetice şi totul se termină (dar totul şi reîncepe) cu entuziasmul gândirii critice. Admiră mai întâi[323][324], admiră mereu! Pentru criticul de tip bachelardian, ceea ce se deschide în faţa lumii create de poet este un ultim *cogito*, „conştiinţa de minunare” 88.

VII

A visa lumea înseamnă deci a te visa. A visa focul, apa, aerul, înseamnă a deveni conştient de tine în mod visător, în identificarea pe care o realizezi între tine şi

323 ld„ p. 163.

324 Id., p. 1.

marile materialităţi elementare. Prin intermediul reinventării mitice a universului său, gândirea subiectivă se surprinde pe sine, nu în vreo goliciune iniţială, ci în toată căldura imaginilor datorită cărora îşi dă viaţă, substanţă, şi în care se oglindeşte fericită. Actul de conştiinţă bachelardian depinde deci de imagini, sau mai degrabă de puterea imaginantă care le face să se nască: „*Cogito* al visătorului" care, spre deosebire de cogito-ul gânditorului (cum e cel al lui Descartes) nu desparte în mod iremediabil spiritul de obiectele sale. *Cogito* cu voioşie optimist, de vreme ce a ne descoperi în imagini înseamnă a ne descoperi într-o lume oarecum creată de noi, pe măsura noastră, o lume care ne încântă pentru că ne recunoaştem în ea şi ne simţim în ea în largul nostru. Iar actul critic prin excelenţă este acela prin care criticul se uneşte cu autorul într-o mişcare de admiraţie generoasă, în care vibrează un optimism echivalent: „să citeşti încercând să simpatizezi cu reveria creatoare..." Aşa cum poetul devine conştient de sine prin simpatia cu care se adaptează la lumea sa imaginând-o, la fel criticul, prin simpatia sa pentru poet, trezeşte în adâncul său o lume de imagini personale graţie cărora îşi realizează propriul *Cogito*: „Noi comunicăm cu scriitorul deoarece comunicăm cu imaginile păstrate în adâncul nostru". Or, a regăsi în adâncul tău, graţie mijlocirii poetului, imaginile care sunt îngropate acolo, nu mai înseamnă să participi la poezia altuia, înseamnă să poetizezi pe cont propriu. La rândul său, critica devine poezie. Pe scurt, atunci când gândirea bachelardiană se lasă în voia elanului său de simpatie, activitatea imaginativă a criticului vine să se supraadauge, ca să se confunde cu ea, activităţii imaginative a poetului. La unul ca şi la celălalt, avem de-a face cu aceeaşi exaltare simpatizantă, cu aceeaşi putere de creare a miturilor. Poetul şi criticul urmăresc împreună acelaşi vis.

JEAN-PIERRE RICHARD

I. *Prefaţă la o primă carte*

Literatură de gradul al doilea, critica literară are ca

obiect literatura. Merită să reflectăm asupra acestui lucru. Din momentul precis în care e depăşită liziera unei opere, trebuie să spui adio luminii şi obiectelor. Fără îndoială că apar nişte forme familiare luminate de o nouă lumină, dar să luăm seama, ele nu dezvăluie decât absenţa fiinţelor pe care obişnuiau să le arate. Căci literatura, e nevoie oare s-o spunem, este o lume în întregime imaginară. Este rezultatul foarte pur al actului prin care, preschimbându-şi obiectele în gândire, scriitorul a făcut să dispară tot ce nu mai e aceasta din urmă. Rămâne deci o gândire. Ea există, penetrabilă, cu putinţă de parcurs. Ea se deschide spre o suită de peşteri, toate diferite, toate goale şi pline în acelaşi timp, în care răsună aceeaşi exclusivă afirmare a existenţei. Cine se angajează în ele nu trebuie să părăsească numai lumea obiectelor, ci trebuie să-şi părăsească şi propria persoană. Căci gândirea, de îndată ce devine gândire, se vrea singură, nu mai suportă nicio tovărăşie. Trebuie atunci să devii un loc printre altele, să locuieşti, să te laşi locuit de gândire. Nimic nu mai există pentru critic decât această conştiinţă care nu mai este nici măcar a altuia, care e solitară şi universală. Cea dintâi, poate singura critică existentă, este critica conştiinţei.

Aşa apare, de exemplu, astăzi, în extrema sa goliciune, critica lui Maurice Blanchot. Nu există alta mai pură. Nu există nici alta mai literară. Literatură a literaturii, conştiinţă a conştiinţei ea corespunde cu exactitate, în domeniul criticii, cu ceea ce Mallarmé a realizat într-un domeniu mai elevat, acela al poeziei.

Însă te poţi întreba, de asemenea, dacă critica e menită să oglindească exclusiv conştiinţa. De vreme ce aceasta este, aşa cum credem acum, conştiinţă a ceva, nu e oare cu putinţă să regăsim, tocmai la capătul actului literar, acest ceva care a fost obiect de gândire? „Am văzut, spune Marcel Raymond, conştiinţa izolându-se… Totul se schimbă atunci când ea consimte să se lase pătrunsă de o voluptate, să-şi afle fericirea în lumina exterioară, să primească senzaţia”. Undeva în adâncul conştiinţei, de cealaltă parte a regiunii în care totul a

devenit gândire, în punctul opus celui prin care s-a pătruns, a existat deci şi mai există deci lumină, obiecte şi chiar ochi ca să le perceapă. Critica nu se poate mulţumi să gândească o gândire. Mai trebuie ca, străbătând-o, să urce din nou, din imagine în imagine, până la senzaţii. Trebuie ca ea să ajungă la actul prin care spiritul, pactizând cu corpul său şi cu al altora, s-a unit cu obiectul pentru a se inventa ca subiect.

Aceasta este, mi se pare, importanţa extremă a criticii lui Jean-Pierre Richard. În ea conştiinţa nu apare *în gol*, ci *în conflict*, preocupată să transforme în materie spirituală o lume încarnată. Se naşte o nouă critică, mai apropiată în acelaşi timp de cauzele originare şi de realităţile sensibile. Nouă critică, de altfel îndelung pregătită de efortul critic al ultimilor douăzeci de ani. În primul rând trebuie să ne întoarcem mereu la acea carte unică, cea mai mare în critica secolului nostru, *De la Baudelaire la suprarealism*, în care Marcel Raymond, cu un fel de răbdătoare magie, a ştiut să descopere, dincolo de opere, contactul lor cu lucrurile, ştergerea frontierelor dintre obiectiv şi subiectiv. Doar cu ceva mai puţin însemnată, apărută de altfel din aceleaşi regiuni de meditaţie pasionată, marea carte a lui Albert Béguin despre *Sufletul romantic şi visul*, descria natura ca fiind însăşi materia visului pe care spiritul îl urmăreşte. Dar alături de operele propriu-zis critice, există şi altele. Întreaga filosofie recentă s-a situat într-un domeniu vecin cu critica, un domeniu de prefilosofie, în care ceea ce apare este profunda asemănare a filosofiei cu literatura în actul prim prin care ele se întorc către obiectele lor. Astfel, sub numele de încarnare, Gabriel Marcel descrie situaţia fiinţei legate de corpul său, centru de experienţe. Sartre surprinde conştiinţa ca o conştiinţă a altceva decât sine. Încă de multă vreme, într-o operă care e una dintre cele mai agere din epoca noastră, Jean Wahl parcurge varietăţile unui „realism natural”, în care gândirea este mereu „îndreptată către ceva, venind din ceva”. Mai recent, cărţile lui Merleau-Ponty pun în lumină dezordinea

„complicităţilor primitive faţă de lume”, contopite în ambiguitatea percepţiei. În sfârşit, printre filosofiile care deschid un câmp criticii, nu este alta mai fecundă decât cea a lui Gaston Bachelard. Prin legea celor patru elemente, ea dovedeşte „uimitoarea nevoie de *pătrundere* care, dincolo de seducţiile imaginaţiei formelor, va gândi materia, va visa materia, va trăi în materie sau – ceea ce înseamnă acelaşi lucru – va materializa imaginarul”.

Aceste comparaţii nu sunt împovărătoare pentru cartea de faţă. Voi spune chiar că le cheamă, atât de firesc a ieşit ea din operele despre care tocmai am vorbit. Rareori a profitat o gândire cu atâta justeţe de gândirile care o preced. Rareori aplicarea a corespuns atât de exact principiilor. Nu e vorba deloc aici de filosofie, şi niciodată de conştiinţa izolată. Tot ce s-ar fi putut găsi în ea, general sau abstract, e ca şi cum n-ar fi fost nici măcar conceput. Nu rămâne nimic altceva decât o gândire minunat de aptă, nu numai să pătrundă în substanţa operelor, ci şi să se întoarcă până la experienţele sensibile care le constituie sursa şi adeseori şi structura. Dincoace de operă se află fiinţa; dincoace de fiinţă e lumea. Lume a celorlalţi, cu care trebuie să comunici. Lume, de pildă, când prea distinctă, când prea nelămurită, loc alternativ al cunoaşterii şi al tandreţii, pe care Stendhal nu şi-o poate atrage de partea sa decât învăluind-o în penumbră şi situând-o în adâncul perspectivelor privirii sale. Lume mai apropiată, care la fraţii Goncourt e aceea a suprafeţelor şi epidermelor, lume propice atingerilor uşoare şi mângâierilor, dar dedesubtul căreia o altă lume, cu totul densă, se refuză pipăitului. Sau, de asemenea, în extraordinarul *Flaubert*, care se află în centrul lucrării, deschiderea unei lumi în profunzime, alunecarea fiinţei în plină materie, acolo unde „sentimentul curge într-o coerenţă tulbure”. Începând cu această carte, criticii îi este greu să se închidă înăuntrul conştiinţelor. Interioritatea şi exterioritatea se întrepătrund în mediul lor comunicant. Aşa cum spune Sartre în legătură cu Francis Ponge, „aici materialismul şi idealismul nu mai sunt oportune. Suntem departe de teorii,

în inima lucrurilor înseşi”. Inimă a lucrurilor, inimă a spiritului.[325]

cazuri particulare, oricât de originale ar putea fi ele. Într-un cuvânt, această critică, nemaiavând decât un scop care e acela de a ajunge la fondul poetic al tuturor existenţelor, se dezvăluie minunat de aptă să ajungă la *poezie*, însă inaptă să atingă, în specificitatea lor, *poeziile*.

Fără îndoială că prin aceasta se deosebeşte, categoric, critica lui Jean-Pierre Richard de cea a maestrului său. Ea nu se ridică până la general. Ea nu-şi propune drept scop să cunoască, prin intermediul imaginaţiilor, fondul oricărei imaginaţii. Ea nu-şi fixează nimic, nu se mişcă spre nimic. Ca orice conştiinţă obscură care se naşte la existenţă, ea se mulţumeşte, cel puţin la origini, să sufere experienţele elementare pe care i le procură acest început de existenţă. De atunci încolo, şi de la început, totul devine diferit de critica bachelardiană. Ceea ce e scos în evidenţă nu mai este puterea activă de a zămisli imagini, ci puterea pasivă de a resimţi emoţii şi senzaţii. Iar ceea ce ţine aici loc de conştiinţă nu mai este o gândire creatoare modelând lumea şi afirmându-se în lume, ci un confuz sentiment de sine lăsându-se modelat şi modificat de lume. Opera critică a lui Richard nu poate fi, aşadar, înţeleasă decât dacă îţi dai seama mai întâi de modestia punctului ei de plecare. Nu pentru că, precum la Riviere, gândirea începe aici cu sentimentul neliniştit al propriei sale insuficienţe. Dimpotrivă, o anume opacitate

325 Bachelard şi Richard
Imensă, forfotitoare, îmbuibată de bogăţiile pe care le descoperă, critica lui Bachelard nu are decît un defect, acela că tinde să regăsească pretutindeni aceeaşi abundenţă. Ea sfîrşeşte prin a atribui tuturor un egal coeficient de geniu poetic. Destul de repede, efortul făcut de Bachelard pentru a deosebi între imaginaţii şi a stabili o clasificare a acestora după preferinţele personale pe care le dezvăluie (preferinţe pentru foc, apă, aer sau pămînt), lasă loc unui efort invers, de a concepe, cu ajutorul tuturor imaginaţiilor investigabile, o manieră comună şi care ar constitui un patrimoniu de poezie generală. Lucru izbitor, obiectul cercetării bachelardiene este atît de vast iar descoperirile sale atît de universale, incit nu mai poate fi vorba ca ea să se limiteze la studiul unor

spirituală pare în ochii lui Richard, ca şi în ochii lui Raymond, situaţia iniţială cea mai autentică şi poate cea mai favorabilă: soi de clar-obscur ori de cameră neagră, în care evenimentele sensibile vor veni să se manifeste în mod luminos. Un critic nu e cineva care iese din sine, care merge în întâmpinarea altcuiva. Este cineva care aşteaptă să i se aşeze sub mână sau sub privire un anumit număr de obiecte de pipăit, de mângâiat sau de cântărit:

Totul începe prin senzaţie: trupul, obiectele, umorile alcătuiesc pentru eu un prim spaţiu, un orizont de densitate ori de ameţeală.[326]

Prin senzaţie începe totul. Dar ce se află dincolo de acest început? S-ar putea imagina o dezvoltare geneziacă a spiritului, asemănătoare celei pe care o găsim de exemplu la Locke sau Condillac. După senzaţie, în continuarea senzaţiei şi, ca să spunem aşa, în tiparul ei, ar veni comparaţia, reflecţia, ideea. Dar una dintre caracteristicile criticii Richardiene (şi, de altfel, una dintre probele autenticităţii sale) este extrema sa aversiune faţă de înlocuirea experienţei sensibile cu o experienţă propriu-zis intelectuală. La el, după senzaţie, ei bine, se află tot senzaţia. Senzaţii şi nimic altceva. Totul se petrece ca şi cum experienţa sensibilă ar fi în ea însăşi un lucru atât de inepuizabil, iar revelaţiile sale atât de numeroase şi conţinutul său atât de nuanţat, încât facultatea de înregistrare a sensibilului n-ar găsi niciodată ocazia de a înceta să funcţioneze. Admirabilă perseverenţă, pe care nicio monotonie nu o sustrage de la misiunea sa! Nimeni n-a ştiut niciodată să exprime mai bine decât Richard această continuitate a texturii sensibile ce se desfăşoară fără întrerupere pagină după pagină, rând după rând, în toate operele aceluiaşi autor şi care le dă, în ciuda varietăţii de experienţe pe care le găseşti în ele, înfăţişarea uniformă a unei jungle văzute de sus, oferind din toate părţile acelaşi ecran de vegetaţie extrem de dens pentru privire.

Pe scurt, lucrul la care Richard se pricepe de minune

326 Littérature et sensation, copertă.

este acela de a surprinde şi reproduce complexul de percepţii sensibile care se află la baza universului imaginar creat de scriitorul pe care îl studiază. Astfel, cartea sa despre *Mallarvie* este o redescoperire de izvoare noi, concrete, terestre, intens reale, la care nu conteneşte să se adape o operă poetică din care, până atunci, lumea n-a voit să se pună în relief decât aspectele abstracte, idealiste şi negative. Richard nu vrea, aşadar, să vadă la originea şi în substanţa operei (ca şi în mişcarea gândirii creatoare cu care ea face literalmente corp comun) decât un sentiment al existenţei esenţialmente fizic, depinzând strâns de corp.

Iată, în legătură cu aceasta, câteva citate scoase din *Universul imaginar al lui Stéphane Mallarmé*:

Lumea sensibilă e aceea în care spiritualitatea cea mai pură e pusă la încercare, îşi fixează calitatea.[327]

Abordată astfel, prin latura sa carnală şi desfăşurată incit sub privire, opera mallarméană, răsplăteşte efortul făcut pentru a o pătrunde[328]

Ştim astăzi că conştiinţa are multe moduri şi trepte, că ea nu există în noi numai în stare reflexivă. Ea poate să trăiască tot atât de bine la modul prereflexiv sau extra-reflexiv, să se manifeste prin senzaţie, sentiment, reverie.[329]

Totuşi, în universul lui Richard, senzaţia nu e niciodată statică, se petrece mereu ceva care face ca senzaţia să nu fie în niciun moment pură senzaţie. Ca şi la Bachelard sau la Merleau-Ponty, ea se transformă, devine percepţie sau imaginaţie a realului. De altfel în acest punct îşi recâştigă critica Richardiană întreg avantajul său asupra lui Bachelard. Căci nicio alta nu e mai susceptibilă să descrie grafic prin ce inovaţii personale îşi îmbogăţeşte fiecare poet interpretarea proprie şi profită de lumea lucrurilor. Iată că limbii poetului (Rimbaud, Mallarmé, Ponge, sau Perse) i se adaugă, fără să se confunde cu ea, limbajul criticului: voce mai bogată, mai colorată, şi mai

327 L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé, p. 20.
328 Id„ p. 22.
329 ld., p. 17.

pitorească, supralicitând-o pe cea dintâi, în acelaşi registru şi cu acelaşi timbru, într-un crescendo de echivalenţe. Însă, pe de altă parte, în acest soi de duet pe care şi-l cântă cei doi rivali, poetul şi criticul, nu-l vezi niciodată pe acesta din urmă, în furia mimetică ce-l stăpâneşte, urmându-l pe autor dincolo de zonele vieţii sensibile, dincolo, adică în viaţa morală, religioasă, ori filosofică în care poetul îşi continuă totuşi uneori experienţele pe o serie de planuri etajate. În aceasta constă încă una dintre caracteristicile esenţiale ale lui Richard. Fie că el consideră planurile superioare ale vieţii spiritului ca fiind mai puţin autentice sau mai puţin direct experimentabile, sau pur şi simplu inaccesibile, Richard refuză să se ridice deasupra nivelului senzaţiilor şi al imaginilor. Pentru el, fiinţele nu par să existe ori să fie interesante decât în „proiectul (lor) fundamental", adică, după cum explică el, „la nivelul cel mai elementar"[330]. Limitată ca înălţime, cunoaşterea fiinţei nu există decât din momentul în care vreun eveniment vine s-o trezească. Nu există o conştiinţă internă a fiinţei în intimitatea sa, calmă, în acest loc în care sufletul, *sustras* senzaţiilor, se reculege în însăşi subiectivitatea sa; şi nu există nicio conştiinţă externă a activităţii umane ce se eliberează de stările sale sensibile ca să întreprindă vreo acţiune. Nimic altceva decât o continuare oarecum orizontală a experienţelor conştiinţei sensibile, în seria neîntreruptă a înfăţişărilor sale succesive.

Dar în această anarhie, iată că intervine un principiu de ordine. Acestea sunt constantele operei. Oricât de variat şi de bogat ar putea fi cortegiul senzaţiilor, spiritul discerne cu uşurinţă în el revenirea periodică a anumitor figuri. Aceste figuri sau imagini recurente pot fi numite obsesionale: „Am considerat ideea, spune Richard, mai puţin importantă decât obsesia"[331]. Le putem numi şi tematice, ceea ce e acelaşi lucru, (Richard citează fraza lui Barthes în care acesta îşi fixează drept scop să

330 Poésie et projondeur, p. 10.
331 Id.

„regăsească o tematică, sau, şi mai exact, o reţea organizată de obsesii”). Obsesii sau teme, formele recurente ale vieţii sensibile devin, aşadar, la critic (la fel ca la etnologul de tip Levi-straussian) ansamblul punctelor de întretăiere şi de sudură cu începere de la care pânza existenţei poate să fie reconstruită şi poate să-şi dezvăluie secretul alcătuirii sale. Însă mai e ceva. Departe de a avea înfăţişarea disperată sau trist-monotonă pe care am putea-o presupune, această existenţă strict limitată la senzaţii nu apare deloc, la Richard, ca nefericită. Dimpotrivă. Poate că ceea ce este mai emoţionant şi mai generos în critica Richardiană este faptul că pentru ea literatura e, aproape în exclusivitate, „domeniul electiv al relaţiei fericite”[332]. Fiinţa care se situează la nivelul senzaţiilor vede oferindu-i-se în plenitudinea ei lumea lucrurilor, lumea materiei. Cum să nu te bucuri de ea? întoarcerea la elementar e o întoarcere la fericire.

MAURICE BLANCHOT

Urmând aproape întreaga literatură de imaginaţie (de care, la drept vorbind, se deosebeşte mai puţin decât se bănuieşte), critica actuală caută, pe de o parte, să se reculeagă într-un act de conştiinţă de sine şi să se înstrăineze, pe de altă parte, într-un act de identificare cu celălalt. La aproape toţi criticii se regăseşte aceeaşi obsesie a unei conştiinţe de sine mai limpezi sau mai profunde, la care ar ajunge la capătul mişcării prin care gândirea lor explorează o conştiinţă diferită; şi în acelaşi timp, poate în mod contradictoriu, ei exprimă nevoia de a ieşi la loc deschis, dincolo de lumea lăuntrică în care se continuă explorarea lor, într-un univers alcătuit din carne, din lucruri şi materie, la care gândirea critică n-ar putea ajunge de una singură, dar al cărui acces îi este îngăduit prin intermediul, dacă putem spune aşa, al proprietarilor locului. A critica înseamnă a gândi, a *te* gândi. Dar înseamnă şi să te afli pus în legătură – cu ajutorul cărţii pe care o citeşti, eseu, roman, poem – cu multe dintre aspectele concrete ale existenţei. Subiectivitate şi

332 Id.

obiectivitate, surprindere de sine şi surprindere a lucrurilor, iată ce descoperă şi practică criticul în mod alternativ, într-un mod nu foarte diferit de emulul său poet sau romancier.

Nu e cu putinţă oare să se meargă mai departe? Nu se poate pretinde că, asumându-şi o experienţă deja trăită de un altul, criticul se pune într-o situaţie mai avantajoasă decât acesta? Dacă ţelul oricărei activităţi literare este o împăcare între tendinţe aparent ireconciliabile, nu există oare mai multe şanse ca ele să fie mai împăcate la critic decât la creator? Adeseori chiar, pentru scriitorul a cărui operă, în ciuda eforturilor sale, rămâne iremediabil dispersată, un singur, un ultim refugiu mai subzistă: intervenţia criticului care, reluând, prelungind, încheind această operă, îi conferă, într-un târziu, o unitate nesperată.

Oricum, e izbitor să-i vezi pe cei mai mulţi dintre critici punându-şi nădejdea într-un act al spiritului care ar fi în acelaşi timp surprindere de sine şi surprindere a lumii, prezenţă de sine faţă de sine şi prezenţă de sine faţă de toate prezenţele lumii.

Şi totuşi, această speranţă de fuziune este oare reală? Este oare adevărat, aşa cum au visat rând pe rând Rivière, Du Bos, Raymond, Béguin, Bachelard, Rousset, Richard, că de la gândire la obiect e posibil un raport de intimitate, o întrepătrundere care să suprime distanţa? E greu, de pildă, de conceput o gândire care să se vrea mai puţin gândire, un efort al spiritului care să-l facă pe acesta din urmă să se mulţumească să accepte cu mai multă umilinţă revelaţiile materiei, decât gândirea lui Jean-Pierre Richard. S-ar părea că scopul esenţial al unei bune părţi a criticii este de a găsi în literatură, datorită literaturii, acest punct şi acest moment unice ale existenţei, în care gândirea şi fiinţa văd cum se şterge orice distanţă, în care subiectul şi obiectul tresar constatându-şi proximitatea.

Dar critica de azi poate fi şi contrarul acestei apropieri. Cel care visează la intimitate este cel ce are adeseori şi cea mai lucidă experienţă a absenţei. Dacă o

bună parte a criticii moderne, prin Raymond, prin Bachelard, prin Richard, încearcă să realizeze dubla identificare a criticului cu scriitorul şi a literaturii cu lumea, există şi o altă critică, ciudat de asemănătoare cu cea dintâi, *însă de semn contrar*, care îşi propune să denunţe aproape la fiecare rând minciuna oricărei identificări şi să afirme doar prezenţa distanţei.

Această critică este mai mult decât oricare alta, cea a lui Maurice Blanchot. Critică al cărei unic obiectiv este, la fel cu al celor precedente, să ajungă la o „aproximare" finală, dar care, plecând de la o îndepărtare infinită faţă de obiectul său, pare condamnată să-şi urmeze fără oprire drumul, fără a se apropia măcar cu un pas de locul de întâlnire către care nu încetează totuşi să se îndrepte şi să aspire.

Totul începe, într-adevăr, la Blanchot, cu absenţa: Când vorbesc eu neg existenţa a ceea ce spun, dar neg şi existenţa celui care spune: dacă cuvântul meu dezvăluie fiinţa în inexistenţa ei, el afirmă despre această revelaţie că se face pornind de la inexistenţa celui care o face, de la puterea lui de a se îndepărta de sine, de a fi altul decât fiinţa sa. Tocmai de aceea, pentru ca să înceapă limbajul adevărat, trebuie ca viaţa ce va purta acest limbaj să fi făcut experienţa neantului său.1

Experienţă a neantului meu, experienţă a ne-fiinţei mele. Din clipa în care vorbesc, din clipa în care gândesc, descopăr că nu sunt sau nu mai sunt. Cuvântul meu îmi răpeşte fiinţa. Acesta e straniul *Cogito* pe care Blanchot îl substituie celui al lui Descartes: Dacă gândesc, nu mai exist. În locul meu, cuvintele au instaurat un fel de non-eu, m-am înlocuit cu propria mea fantomă, m-am îndepărtat de mine infinit de mult: „primă mişcare a unei deposedări fundamentale şi fatalitate în care mă aflu de a fi mereu despărţit de mine, de a nu putea adera la nimic şi de a trebui să las să se strecoare, între mine şi ceea ce mi se întâmplă, tăcerea originară, acea tăcere a conştiinţei prin care fiecăruia dintre momentele mele îi e dat sensul care

mă deposedează de ele”[333].

Acesta e, pentru Blanchot, efectul inevitabil al limbajului. În locul şi poziţia a ceea ce este, el pune ceea ce nu este, ceea ce nu mai este, dar care totuşi se referă încă la existenţă. Literatura este acea activitate, ca să spunem aşa, postumă, care îşi propune ca sarcină să confere un sens unui lucru care a încetat să existe; sau – ceea ce, în acest caz, e acelaşi lucru – să pună capăt existenţei faptului căruia ea pretinde să-i confere un sens. În felul acesta, distrugerea existenţei prin limbaj nu se limitează la existenţa persoanei care vorbeşte, ea se întinde pretutindeni, loveşte toate lucrurile despre care se vorbeşte, afectează tot ce e transpus în gândire şi cuvinte. Din aproape în aproape, universul întreg este supus acestui neobişnuit fenomen de nimicire, care face din cuvânt, în opoziţie cu Logosul creştin, o putere esenţialmente contracreatoare. E ca şi cum lumea ar fi distrusă de vreun „uriaş măcel” sau de un „potop prealabil”[334], astfel încât nemaiexistând, dar solicitând încă o oarecare explicaţie existenţei sale revolute, trebuie ca vreun supravieţuitor al dezastrului să se oblige a-i furniza raţiuni de a exista, cu toate că existenţa este tocmai ceea ce această lume distrusă nu mai posedă. De aceea, într-un mod cu mult mai radical decât Proust, Maurice Blanchot apare drept omul „timpului pierdut”; om sortit să urmărească neobosit căutarea unei realităţi de care e despărţit printr-un fel de moarte antecedenţă. Căutare despre care nu se poate spune niciodată că e în întregime zadarnică, întrucât fiecare nou cuvânt e susceptibil să-i restituie lucrului care s-a pierdut unul dintre aspectele sale; însă o căutare care nu e niciodată împlinită, ce nu poate niciodată să fie astfel, de vreme ce tot ce poate face cuvântul este de a evoca umbra realului, de a-l arăta, ca lui Faust chipul Elenei, într-o oglindă. Literatura nu şi-a încheiat, aşadar, niciodată misiunea. Ea n-o va încheia niciodată. Fiecare operă e un cuvânt pe care acelaşi autor

333 Id., p. 76.

334 Id., p. 326.

îl reia la nesfârşit într-o serie de opere. Este o trudă de Sisif; iar criticul care, mai mult decât altcineva, îşi dă seama de puterea fatală de reiterare inerentă oricărei expresii literare, o repetă la rândul său, negăsind să spună altceva decât ceea ce a fost spus şi resemnându-se să repete încă o dată obsedantul şir de cuvinte a cărui putere distructivă e infinită iar puterea creatoare aproape nulă.

Cum ar putea fi loc, aşadar, într-o asemenea concepţie despre literatură, pentru un act de identificare? Critica lui Blanchot nu se identifică niciodată. Ea n-ar putea s-o facă chiar dacă ar dori-o. Tot ceea ce poate face este să agraveze distanţele pe care literatura le desfăşoară între gândire şi real: „Nu avem relaţii cu celălalt, nu comunicăm pe deplin cu cineva decât posedând, nu ceea ce este el ci ceea ce ne desparte de el, mai degrabă absenţa decât prezenţa sa…”[335] Criticul e cel care se află de cealaltă parte a geamului, cel care întreabă fără să audă vreun răspuns, pentru că întrebarea lui, dacă e auzită, nu poate fi înţeleasă. Astfel încât rezultatul major al unei asemenea critici este că face să apară zona de singurătate absolută ce înconjoară orice viaţă omenească. Niciodată, în nicio critică, existenţele şi oamenii n-au fost respinşi într-o atât de inexorabilă depărtare. Dar această îndepărtare are loc în atmosfera cea mai translucidă. Datorită distanţei şi nu în ciuda acesteia, se stabileşte o relaţie între gândire şi obiectul pe care şi-l oferă. Ceea ce e perceput e perceput de departe, în limpezimea şi seninătatea detaşării. Această transparenţă supremă luminează paginile lui Blanchot: un fel de înţelegere disperată, acordată celui care a renunţat la tot, în afară de cunoaştere, şi care găseşte doar în absenţă posibilitatea unei apropieri:

Unul dintre scrupulele pe care criticul le găseşte în sine însuşi este acesta: pentru ca lectura să fie reală şi să rămână ceea ce trebuie să fie, o pasivitate suverană, nu

335 Id., p. 327. în Au moment voulu Blanchot îşi descrie eroul ca „în stare numai, sprijinit pe liniştea fără sfîrşit de afară, să întrebe în tăcere, de cealaltă parte a unui geam, lumea.

trebuie oare ca distanţa dintre operă şi cititorul ei să rămână cât mai mare cu putinţă? Comunicarea nu e oare adevărată doar în cazul în care se face de la o depărtare infinită…?[336]

Călăuzită de credinţa sa în radicala negativitate a limbajului, întreaga operă critică a lui Blanchot prezintă înfăţişarea unei *pozitivităţi întoarse*, a unei totalităţi prevăzute cu semnul *minus*. Dar ea nu se poate mulţumi să rămână doar critică. Sortită să mai spună o dată ceea ce a fost spus de altcineva, ea repetă acest lucru la distanţă, îi prelungeşte sfârşitul şi originile, îl dezvăluie şi îi învăluie, e în acelaşi timp dincoace şi dincolo de el. De unde, la Blanchot, o trecere constantă de la gândirea critică la reflecţia personală. Orice operă îl trimite din nou la sine însuşi, orice gândire diferită de a sa îl obligă să continue această diferenţă în adâncul său. Fiecare studiu critic al lui Blanchot începe efectiv prin a fi critic, dar ajunge să fie astfel din ce în ce mai puţin. El e actul prin care criticul trece de la lumea mentală a altuia la o altă lume, foarte intimă pentru el, pe care o concepe şi explorează singur. Or, ce este această lume nouă, dacă nu cea a unei gândiri într-adevăr creatoare? Maurice Blanchot nu e numai, în primul rând, un mare critic. El mai este, în al doilea rând şi într-o zonă a sa mai retrasă, un fel de! mare romancier.

Maurice Blanchot e deci în acelaşi timp, sau mai degrabă rând pe rând, critic şi romancier. Aceasta vrea să spună întâi de toate că el e deosebit de conştient de condiţiile care guvernează arta romanului. De aceea, dintre toţi romancierii actuali, el este cel care manifestă exigenţele cele mai severe. Pentru el romanul nu are drept scop crearea de evenimente, de personaje, de medii imaginare structurate în orice fel doreşti, felii de viaţă adiţionale introduse de romancier în trama unei lumi deja date şi necontestate. În ochii lui Blanchot, romanele de acest gen sunt tot atât de neînsemnate ca şi poemele lipsite de poezie. Aceasta pentru că el e vădit obsedat de o formă ideală de scriere romanescă, care, în domeniul

336 Lautréamont et Sade. p. 12.

ficţiunii, ar fi echivalentul a ceea ce odinioară se numea poezie pură. Ceea ce caută să realizeze el este un roman în care totul e „repus sub semnul îndoielii”[337], un roman obligat să-şi inventeze (şi să-şi verifice) pe parcurs propria experienţă şi mediul în care se realizează.

Un asemenea roman, prin definiţie, nu poate fi decât o operă de pură imaginaţie. El nu se poate sprijini pe o lume deja cunoscută. El îşi dezrădăcinează cititorul de la bun început. 11 face să pătrundă şi să rătăcească în locuri anonime, printre făpturi despre care nu ştie aproape nimic şi faţă de care întâmpină cele mai mari dificultăţi de a comunica: o lume căreia nu-i cunoaşte nici legile, nici obiceiurile, nici limba, o lume străină, o lume stranie. Dar, pe de altă parte, mai trebuie ca această lume să nu i se pară absolut de neînţeles. Trebuie ca el să poată concepe posibilitatea de a o interpreta. Iar romanul trebuie să conste tocmai în efortul săvârşit de gândirea cercetătoare (de bine de rău, şi printr-o operaţie necontenit reîncepută), pentru a stabili cu acest univers un mod de relaţionare. Univers care va fi deci în acelaşi timp ciudat de comprehensibil, opac şi transparent, fantastic şi familiar. Acesta va fi, în fond, pur şi simplu, lumea viselor noastre, ori universul aşa cum apare în fenomenul paramneziei, adică transformat într-o *altă* lume, care ar fi „negaţie, răsturnarea lumii reale”[338]. Într-un cuvânt, un astfel de roman „ajunge la o invenţie mitică”[339]. La fel cu povestirile lui Kafka sau Melville, la fel cu *Igitur* al lui Mallarmé sau cu *Maldoror* al lui Lautréamont, el îi fixează autorului, cititorului, eroului, o sarcină cu adevărat globală. Sarcină care constă în a descifra enigma esenţială, a conferi ansamblului a ceea ce există, semnificaţia lui plenară. Or,

---

337 La part du feu, p. 219.

338 Id., p. 85. „In stranietate nu există fiinţe care se simt stranii sau ceva angoasant străin ce li se revelează ; există ca un fel de cîmp de forţă anonim : al fiinţei care se afirmă sus- trăgîndu-se, care apare dispărînd, al fiinţei care nu e niciodată o fiinţă nici o pură absenţă de fiinţă...“ (L’étrange ou l’étranger, N.R.F., nr. 70, octombrie 1958).

339 Faux pas, p. 230.

cum această semnificaţie nu este niciodată adecvată, deoarece e întotdeauna parţială, mereu depăşită şi mereu dezminţită, rezultă de aici că cel care e obligat să caute este necontenit constrâns să recreeze pe parcurs, dacă nu realitatea, cel puţin inteligibilitatea a ceea ce vede. De unde, în romanele de acest tip, mulţimea demersurilor şi a exigenţelor, cursele interminabile „de-a lungul coridoarelor goale”[340], tot felul de „spaţii pe care le parcurgi în zadar”[341]; pe de altă parte, timpul care se scurge aici, fiind alcătuit din evenimente succesive riguros echivalente, dintre care niciunul nu aduce o soluţie definitivă, trebuie într-adevăr ca, din moment în moment, să reapară aceleaşi întrebări şi aceleaşi decepţii. Acesta e universul *vestibular*, universul perpetuu revizitat şi repus sub semnul întrebării, pe care îl măsoară cu pasul, personajele romanelor celor mai fantastice ale lui Blanchot. Întâmplări care au ca eroi – sau ca victime – „rătăcitori în căutare de nimic” A.

Romanul lui Blanchot este deci romanul unui veşnic eşec. El face dovada imposibilităţii spiritului uman de a-şi construi un univers semnificativ. El este „tragedia spiritului creator, asistând cu o senină nelinişte la propria sa ruină”[342]. Iar mitul, deoarece există un mit, departe de a fi imaginea unei realităţi spirituale aprofundate şi respectate, aşa cum au fost la timpul lor vechile mituri religioase, devine aici, dimpotrivă, însuşi simbolul lipsei de realitate care face ca tot ce vedem, tot ce gândim, tot ce spunem, să se dovedească – prin chiar faptul că îl vedem, că îl gândim, că îl exprimăm – ireal, deci mitic. Romanul lui Blanchot nu mai e nici măcar o ficţiune, el e procesul verbal al caracterului fictiv a ceea ce narează. Ca un poem de Mallarmé, el e negativul unei absenţe. Forme, incidente, peisaje sau personaje – totul se reduce în acest univers la risipirea unei minciuni meticulos detaliate, din care nu mai rămâne până la urmă decât o palidă amintire, la fel cu aceea pe care o păstrezi în fundul unui sertar al

340 Thomas l’obscur, versiune nouă, p. 83.

341 L’arrêt de mort, p. 120.

342 Faux pas, p. 300.

spiritului cu privire la o afacere nu pe deplin rezolvată, dar definitiv clasată. Oarecum ca la Sade, însă fără acel soi de tenacitate robustă cu care acesta urmăreşte săvârşirea măcelurilor sale, în romanele lui Blanchot există o continuă nimicire a oricărei vieţi; însă acest lucru e în fond inexact, căci, de fapt, niciodată victimele sale nu au fost cu adevărat vii, niciun fel de sânge nu curge, niciun corp nu are aici căldură de pierdut, iar aceste fiinţe fără fiinţă erau dinainte hărăzite unei morţi nu mai puţin iluzorii decât existenţa lor. Moartea nu e, aşadar, numai evenimentul final care încheie toate romanele lui Blanchot, ea e „catastrofa iniţială”[343], subiectul unic, materia intrigii şi singurul personaj sau, mai exact, „antipersonaj”[344] despre care se vorbeşte. Moartea umple toate aceste romane, sau, mai curând, nu le umple, ci le goleşte, căci moartea nu e o substanţă, e o absenţă, iar romanele lui Blanchot au tocmai ca scop să facă vizibilă această absenţă: „Eu însumi, spune Thomas cel obscur, m-am făcut creator împotriva actului de a crea”[345]. Creaţia romanescă este deci, la Maurice Blanchot, creaţia nimicului. Romanul său este un clopot pneumatic, o maşină de făcut vid.

Nu pentru că lui Blanchot i-ar plăcea vidul, pentru că ar avea gustul sau beţia lui. Nu există aici un vertigiu al vidului. Blanchot se străduieşte doar să-i asigure acel loc universal pe care credincioşii se silesc să-l asigure pretutindeni ubicuităţii lui Dumnezeu. Vidul e elementul negativ reapărând în mod necesar în intervalele dintre realităţile pozitive, şi mereu gata să li se substituie atunci când lipsesc. Şi ele lipsesc întotdeauna. În orice roman al lui Blanchot, fiecare dintre personaje poate spune ceea ce, într-unul dintre ele, o femeie îi spune amantului său: „Privirile tale îmi dau mereu impresia că sunt absentă din tine şi că, în loc să mă priveşti, intri cu alta în nişte relaţii din care eu sunt exclusă”[346]. Pe scurt, în aceste romane

343 La part du feu, p. 76.

344 Faux pas, p. 350.

345 Thomas l’obscur, p. 164.

346 Aminadab, p. 214, Cf. L’attente l’oubli, p. 53 : „Cînd a privit-o

domneşte o neînţelegere de un fel excepţional de grav. Privirea, cuvântul, gândirea au ca efect reducerea fiinţelor la o asemenea transparenţă, încât asupra lor nu se mai poate fixa nicio activitate cognitivă, reamintindu-ne de anumiţi peşti atât de minunat translucizi încât nu ştii cum să faci să-ţi opreşti privirea asupra lor. Aceasta trece dincolo de ei. Iar romancierul, ca şi criticul, nu se deosebeşte de acel personaj din fabulă, încălţat cu ciubote de şapte poşte, dar care nu putea pune niciodată piciorul decât la o distanţă infinită de locul unde ar fi vrut să meargă.

Şi totuşi nimic nu ar fi mai fals decât a considera aceste romane ca opere de pură negaţie. Ele nu sunt câtuşi de puţin jocuri filosofice având drept subiect iluzia existenţei. Dimpotrivă, nu există nicio operă a lui Blanchot care să nu pretindă să ajungă la o experienţă directă, fundamentală, pozitivă, a „existenţei ca atare”[347]. Din acest punct de vedere, romanul lui Blanchot nu se mai înfăţişează ca echivalent al unui poem, nici drept constatarea filosofică a unei imposturi, ci, dimpotrivă, ca „un mijloc de descoperire”[348] şi loc al celei mai autentice experienţe spirituale. De aceea, nu mai trebuie să-l comparăm cu Kafka sau cu Melville, adică cu maeştrii romanului mitic străin, ci cu autorul *Prinţesei de Clèves*, cu cel al lui *Adolphe*, cu cel al *Greţei*, adică cu maeştri francezi. Maurice Blanchot se alătură unei lungi descendenţe de romancieri, mai puţin imaginativi şi chiar mai puţin psihologi decât metafizicieni, penii-u care romanul e într-adevăr o ficţiune a spiritului, însă o ficţiune graţie căreia acesta se poate angaja în mod ipotetic, deşi real, într-un anumit proces de gândire având drept încheiere acel lucru ocult, orbitor, dinţii şi de pe urmă, care este surprinderea adevărului. Nu există.ro mancier care să se arate mai puţin *realist* decât Blanchot; nu există

prea îndelung, el vede în locul ei şi suprapunîndu-i-se, ca o absenţă a nimănui...“

347 La part du feu, p. 267.

348 Id., p. 200.

altul care să se vrea mai veridic. Pentru el romanul e un *discurs* şi o *metodă*, un discurs metodic şi de ţinută esenţialmente carteziană, prin care tot ce e fictiv se adevereşte ca nul, astfel încât, în sânul unei distrugeri hiperbolice a fiinţei aparente, să ţâşnească în sfârşit, ca în *Cogito*-ul lui Descartes, conştiinţa neîndoielnică a „faptului de a fi”[349].

Roman al conştiinţei, ce se înfăţişează, în punctul său de perfecţiune, în cartea care este până în prezent capodopera lui Blanchot: a doua versiune a lui *Thomas cel obscur*. Pentru a-i înţelege semnificaţia, nu e nevoie să-i fi citit pe marii gânditori existenţialişti, cu toate că acest roman se află în întregime impregnat de gândirea lui Husserl, a lui Heidegger şi mai ales a lui Levinas[350]. Dar ceea ce trebuie neapărat sesizat este faptul că pentru Blanchot conştiinţa, fiind întotdeauna iremediabil separată de orice obiect şi chiar de ea însăşi, n-ar fi niciodată decât conştiinţa unei infinite separaţii faţă de tot ce există, dacă în faptul însuşi şi numai în faptul existenţei n-ar exista o mărturie ireductibilă a prezenţei, o afirmare necontenită ce apare în spatele tuturor negaţiilor particulare, un loc unic, ce nu e câtuşi de puţin lipsit de întindere şi de durată, în care „nu mai există termeni contradictorii”[351], în care obiectivul şi subiectivul se întâlnesc – un loc, aşadar, eminamente privilegiat şi singurul în care pot să se situeze adevărul şi sentimentul nostru faţă de adevăr. Fiecare roman al lui Blanchot este orientat spre surprinderea acestei experienţe. Atunci când ea se realizează, nu mai dăinuie nimic decât conştiinţa unei existenţe indiferent personale sau impersonale situată în egală măsură în afară şi înăuntru, infinit de apropiată sau infinit de îndepărtată, care nu e nici existenţa altuia ca un altul, nici cea a eului ca eu, nici cea a lucrurilor ca lucruri[352], care e pur şi

349 Faux pas, p. 38.

350 Cf. mai aies De l’existance à l’existant, Fontaine, 1947, passim.

351 Thomas l’obscur, p. 104.

352 Cu privire la problema relaţiei cu lucrurile, deosebirea dintre

simplu *ceea ce este aici*: totalitate indescriptibilă ce apare în conştiinţă atunci când, totul fiind „redus la nimic printr-o dezavuare”[353], rămâne o prezenţă nedeterminată, care ar fi primul adevăr de care spiritul este vreodată conştient, cel din urmă la care poate ajunge vreodată şi care nu i se descoperă nicicând decât ca un fel de spaimă şi de nelinişte: sentimentul lui. Se *află* (*IL y a*). Sentiment ce se manifestă de exemplu într-o scenă neobişnuită din *Tres Haut* (*Prea-lnaltul*), în care eroul pare să asiste la însăşi apariţia materiei:

...Îndată, lângă mine, atât de aproape încât te făcea să-ţi pierzi firea, se produse un plescăit uşor ca începutul unei înghiţituri încete, se făcu o dâră, un vârtej nelămurit care se aduna din toate părţile nemărginirii, şi, într-o clipă, atingând o forţă nebunească, se ridică un salt dezgustător, saltul a ceva material, încremenit în existenţa sa imobilă... Vedeam curgând ceva, solidificându-se, curgând iarăşi, şi nimic în el nu se mişca, fiecare mişcare era o amorţire absolută, aceste zbârcituri, aceste excrescenţe, această suprafaţă de noroi uscat era interiorul său prăbuşit, acest morman pământiu, exteriorul său amorf, era ceva ce nu începea nicăieri, nu sfârşea nicăieri, îl puteai lua de oriunde, iar forma abia întrezărită se turtea, recădea într-un aluat din care ochii nu puteau ieşi niciodată.[354]

Aceasta este experienţa existenţei nude, „a existenţei

Blanchot şi Sartre (Sartre cel din Greaţa) ar fi aceasta : unul caută să ajungă la o intuiţie a în-sinelui în realitatea sa brută, celălalt la o experienţă a lui Se află (Il y a) în realitatea sa subiacentă fiinţelor. în experienţa greţei sartriene, conştiinţa de sine se topeşte în conştiinţa obiectului în sine ; în experienţa lui Blanchot, ea se desfiinţează ca şi conştiinţă de eu, dar nu ca şi conştiinţă a existenţei nediferenţiate.

353 Le très Haut, p. 236.

354 Id., p. 237. Cf. Le livre à venir, p. 151, unde, vorbind despre Moartea lui Vergiliu de Broch, Blanchot scrie : „Nu va exista comunicare veritabilă şi nici cîntec, dacă cîntecul nu poate coborî dincoace de orice formă, către inform şi către acea adîncime în care vorbeşte vocea exterioară oricărui limbaj. Tocmai această coborîre — coborîre spre nedeterminat — încearcă poetul muribund s-o realizeze prin moartea sa“.

fără fiinţă”[355], al cărei sentiment Blanchot încearcă să-l trezească în noi, căci e, poate, singurul sentiment nederivat pe care îl avem, sentimentul uman fundamental şi care este resortul ascuns al celor mai multe dintre aventurile noastre spirituale. Se înţelege, în acest moment, că romanul este pentru Blanchot o formă literară şi filosofică mai preţioasă chiar decât critica, tocmai pentru că romanul, fiind *ficţiune*, poate constitui un mijloc comod şi direct de *a reduce la fictiv* toate particularităţile care ne împiedică de obicei să constatăm impersonala şi continua reapariţie a existenţei. Există, mai există, există întotdeauna ceva, iar existenţa acestui ceva nu poate înceta să fie recunoscută de către conştiinţă. Aceasta e misiunea sa proprie, activitatea sa iniţială şi terminală. E ceea ce romanul lui Blanchot ne face să înţelegem în chipul cel mai limpede cu putinţă, operând o asceză în virtutea căreia, tot ce e secundar fiind eliminat, conştiinţa e confruntată cu o existenţă nemuritoare. Nemurire de altfel foarte curioasă şi chiar aproape atroce, de vreme ce nu e nemurirea nimănui, ci doar imposibilitatea logică de a constata altfel decât printr-un act de conştiinţă orice fapt, până şi acela de a fi mort. De aceea, în opoziţie cu ceea ce se petrece la Heidegger şi Sartre, conştiinţa este asociată pentru totdeauna la Blanchot cu un ştiu care dramă anonimă, condamnată să continue la nesfârşit, asupra problemei unei existenţe nepieritoare, o reflecţie ea însăşi nepieritoare. Astfel încât romanul lui Blanchot este e acţiune necontenit reîncepută şi cu putinţă de reînceput, în care, ca în filosofia mitică a lui Boehme, se continuă, dincolo ca şi dincoace de orice viaţă, o mişcare, ca să spunem aşa, de rotaţie şi de repetiţie, ce nu poate scăpa „ciclului metamorfozelor”[356]. Acolo nu sfârşeşti niciodată să mori sau să trăieşti şi, mereu, „totul începe de la nimic”[357].

Experienţă, aşadar, infinit de descurajantă şi în care

355 La part du feu, pp. 331, 336.
356 Id., p. 88.
357 Id., p. 308.

totuşi nu există niciodată o disperare finală, o „sentinţă de moarte (*arrêt de mort*) pentru că moartea nu opreşte (*n-arrête*) nimic, pentru că nu există moarte şi sfârşit. Opera lui Blanchot, reflexivă sau romanescă, ne face să ne instalăm într-un soi de infern, un infern, e adevărat, neobişnuit de lipsit de foc central. „Partea focului" e aici nulă, partea frigului e mare. Şi poate că lucrul cel mai admirabil în această operă voit îngheţată, este însăşi răceala ei; răceală care nu este numai a unei gândiri ajunse, precum cea a janseniştilor, la nuditatea cea mai dură, la sărăcia cea mai neînduplecată; răceală ce se datorează şi sărăciei calculate a unei limbi care îşi interzice să aibă vreun accent personal. „Nu-i lipseşte decât să-şi găsească stilul", spunea odinioară Sartre despre Blanchot. Nimic mai inexact. Orice podoabă de stil, orice trăsătură stilistică personală ar fi la Blanchot ceva de prisos. Trebuie ca limba sa, ca şi restul, să se reducă la nuditatea unei simple alunecări de reptilă. Toate calităţile care fac magia unui stil şi care, după spusele lui Baudelaire, sunt „intensitatea, sonoritatea, limpezimea, vibrativitatea, profunzimea şi răsunetul în spaţiu şi în timp", toate aceste calităţi sunt aici cu grijă absente în afară de una, cea mai puţin pozitivă, de vreme ce limpezimea, care joacă un rol atât de mare în stilul lui Blanchot, constă aici într-o simplă difuziune generală de lumină. Frumuseţea, deci, a acestei limbi ţine de absenţa a aproape tuturor frumuseţilor obişnuite, de faptul că se sileşte să fie aproape ştearsă, incoloră, insipidă, fără timbru şi fără căldură, reuşind să exprime în felul acesta tocmai aspectele negative ale unei lumi despuiate de aparenţele sale. Operă îndurerată, una dintre cele mai triste din câte sunt în toate literaturile, şi totuşi operă netragică, nu nefericită, marcată de o seninătate esenţială, căci nefericirea nu apare niciodată în ea ca un eveniment actual, ci ca singura explicaţie a unei stări care este ea însăşi dincolo de nefericire şi în care luciditatea şi-a stabilit pentru totdeauna domnia exclusivă. De unde neobişnuitul statism din opera sa. Niciodată gândirea nu

începetează să funcţioneze, însă veşnic pe loc, la fel cu o maşină bine unsă. Nimic nu progresează, nimic nu „degresează”. Maşinăria se învârte şi se tot învârte, activitatea spiritului purcede în ciclul ei interminabil; şi ce altceva ar putea face el – şi nu e oare în acelaşi timp surprinzător şi admirabil faptul că, în acest caz, continuă, pare-se pentru totdeauna, să se învârtă?

JEAN STAROBINSKI1

I

Vorbind despre anii ’40, adică despre epoca celui de-al douăzecilea an al său, Jean Starobiński scrie următoarele: E ciudat lucru să trăieşti în tihnă, şi să ştii în acelaşi timp că această tihnă este o excepţie şi că destinul lumii *se joacă în altă parte*. Această existenţă tihnită nu pare reală, chiar dacă reprezintă însuşi scopul pentru care ceilalţi se luptă. *Din ea îmi rămâne un sentiment foarte viu al distanţei*[358][359].

Acesta nu este punctul de plecare, ci situaţia iniţială a unei gândiri care, în momentul când se ia în stăpânire, descoperă totodată distanţa ce o desparte de un univers de care ştie totuşi că depinde soarta ei. „Spectatoare, ea nu se simte în largul său”. Este situaţia lui Kafka; este situaţia personajului al cărui proces se desfăşoară într-un loc unde accesul îi este interzis; este în sfârşit situaţia celui pe care împrejurările îl constrâng să trăiască într-o regiune de pace artificială, în timp ce în jur se dezlănţuie un conflict a cărui ieşire îl interesează în mod vital.

Să ne dăm bine seama de ceea ce implică o asemenea situaţie. Aici, fiinţa care devine conştientă de

---

358 Jean Starobinski este pînă în prezent autorul mai multor lucrări critice : un Montesquieu par lui-même, Seuil, 1953 ; Jean- Jacques Rousseau ; la transparence et l’obstacle, Plon, 1957 ; L’oeil vivant, Gallimard, 1961 ; L’invention de la liberté, Skira, 1964 ; Portrait de l’artiste en saltimbanque, Skira, 1970 ; în sfîrşit, La relation critique, Gallimard, 1971. Alături de aceasta, o întreagă serie de eseuri apărute în periodice, între altele un Montaigne, un La Rochefoucauld şi, pregătind o nouă mare lucrare, mai multe texte despre tema melancoliei.

359 Mise en place, — La Perisienne, mai 1957, p. 542.

sine însăşi se recunoaşte ca un subiect fără legătură cu obiectele sale. Ea e singură; trăieşte în sânul unui calm al cărui efect este că o face să perceapă cu o deosebită limpezime zgomotul unei drame care, reţinându-i atenţia, are loc totuşi la limita percepţiei sale. Ea e de două ori singură, deoarece e fără legătură cu ceea ce contemplă şi pentru că, neîncetând să-l contemple, nu încetează în acelaşi timp să măsoare distanţa care o desparte de obiectul contemplaţiei. Subiect nu lipsit de obiect, însă lipsit de acea legătură de intimitate cu obiectul, care este raportul obişnuit al fiinţelor cu realitatea înconjurătoare. Nimic mai opus gândirii celor care reuşesc dintr-odată să se integreze în lumea exterioară. Însă nimic mai opus, de asemenea, acelei „absenţe a obiectului" pe care o descrie un Chateaubriand şi care a făcut deliciile şi chinurile sufletului romantic. Căci, pentru acesta, absenţa obiectului forma contraponderea unei prezenţe a subiectului faţă de sine însuşi. În uitarea, respingerea sau ignorarea oricărei realităţi obiective, realitatea subiectivă a eului îşi apare sieşi ca nesfârşit de îmbelşugată. De aceea, cel puţin în primul stadiu al mişcării dialectice declanşate de dubla descoperire a bogăţiei sale lăuntrice şi a golului extern, romanticul îşi concentra atenţia extatică asupra celei dintâi dintre aceste descoperiri, fără să se oprească prea mult la cea de-a doua. Ce importanţă avea pentru el, în fond, în ciuda celor câteva anateme pe care i le inspira, insuficienţa lumii din afară, atunci când prin surprinderea interiorităţii el ajungea în mod direct la conştiinţa unui belşug pe de-a-ntregul lăuntric? Altfel stau însă lucrurile pentru cel care, în loc să se descopere în absenţa oricărui obiect, se percepe ca absent el însuşi din obiectele sale, fără să le ignore totuşi nici prezenţa, nici importanţa. A te descoperi lipsit de orice relaţie cu obiectele înseamnă a te descoperi imperfect, incomplet, însă avid de o perfecţiune, de o completiune (*completion*) ce nu se pot situa decât în afară, înseamnă „a te găsi pietrificat, *în afara* «*adevăratei vieţi*», *dar cu ochii aţintiţi spre cau* 4.

În inima lucrurilor, în centrul lumii, în tăcerea pe

care neparticiparea la mediul unde trăieşte o menţine în sânul dezordinii universale, conştiinţa este în exil. Ea suferă de chinul de „a nu fi acolo unde ar trebui”[360]. Pe de o parte, îi este cu neputinţă să se mulţumească cu propria interioritate; iar pe de alta, e ca şi cum interioritatea altora ar fi de neatins. A avea conştiinţă de sine şi de alţii înseamnă deci, de la început, a te descoperi în acelaşi timp în afara ta şi în afara celorlalţi. În orice direcţie ar lua-o, spiritul nu poate decât să-şi constate excluderea. El este cel care rămâne dincoace, care se consideră, din primul moment, în afara jocului. Este cazul melancolicului, acest personaj căruia Jean Starobiński îi consacră preocupările sale cele mai recente: „părăsit în afară, în situaţia spectatorului, valul curge, iar el, neputându-l urma, e aruncat pe ţărm”[361].

Dar într-o asemenea situaţie spiritul nu şi-ar putea găsi oare un punct de plecare, o trambulină, ocazia, de exemplu, a unei activităţi religioase, a unui elan către transcendenţă? A te descoperi dincoace nu e oare o excelentă poziţie pentru a concepe spaţiul de dincolo? Dar spaţiul de dincolo care se descoperă aici e mai puţin o religie cât locul lăsat gol de retragerea Dumnezeului pe care îl imaginează. Despre lumea de dincolo nimic nu se poate spune, nici măcar gândi. Ea e literalmente ceea ce depăşeşte gândirea; spaţiul vacant care se arată atunci când spiritul vrea să treacă dincolo şi să ajungă de cealaltă parte a lumii vizibile. Nu există deci ieşire către transcendenţă. A voi s-o găseşti înseamnă a voi să nu gândeşti. Înseamnă a constata o absenţă şi, mai rău, o imposibilitate de a gândi ce descurajează inteligenţa. Aşa cum spune undeva Starobiński, „nu e vorba de a părăsi ordinea lucrurilor pământeşti, ca să te duci să trăieşti într-un plan superior”[362].

Nu mai rămâne nicio ieşire pentru, activitatea

360 Id., p. 21.

361 La melancolie de l’anatomiste — Tel quel, vara 1962, p. 25.

362 Notes sur le judaïsme de Kafka, Cahiers du sud, 1950, p. 290.

spiritului decât această lume pământească, în afara căreia el se află totuşi oarecum plasat şi cu care se pare că îi este interzis să se identifice.

Aceasta e situaţia la care trebuie redusă, la începuturile sale, gândirea lui Jean Starobiński. Dar pentru ce, se va spune, s-o reducem la aceasta? De ce să vrem neapărat să ne raportăm la acel soi de vacuitate sau de ezitare generală pe care îl dezvăluie orice gândire înainte de a se fi format? Poate pentru că anumite gândiri nu pot fi înţelese decât începând cu extrema sărăcie în care le-a fost dat să se nască. Exclusă din lume şi totuşi orientată către lume, gândirea lui Jean Starobiński face dovada imposibilităţii de a se menţine la pura interioritate”[363]. Vrând-nevrând, o inteligenţă minunat de aptă să înţeleagă înăuntrul trebuie să-şi propună drept sarcină înţelegerea lumii din afară.

II

„Trebuie să ne reunim cu existenţa…”[364] Trebuie „să ne reunim cu lumea exterioară…” în fiecare clipă, în primele texte ale lui Jean Starobiński apare acest imperativ a cărui impersonalitate îi disimulează imperfect urgenţa. Întrerupându-şi orice altă preocupare, trebuie ca gândirea închisă în sine şi abătându-se de la sine să-şi găsească o cale către un obiect cât mai diferit cu putinţă de ea. Or, de vreme ce acest obiect e atât de diferit, nu e oare foarte probabil ca spiritul să se dovedească incapabil de a ajunge la el? Nu ajungem decât la ceea ce seamănă cu noi, la ceea ce prezintă trăsături comune cu noi, la ceea ce aparţine lumii noastre. Dar aici lumea despre care e vorba este o lume ce nu pare să aibă nimic comun cu spiritul. Cum să te reuneşti, cum să stabileşti legături cu ceea ce se dovedeşte a fi în mod radical altceva – aceasta este, evident, problema fundamentală pentru Jean Starobiński.

Cu toate acestea apare o speranţă. Dacă conştiinţa se deosebeşte de faptul de care este conştientă, tocmai din

363 Id., p. 287.

364 Introduction à la poésie de l’événement — Lettres 1, ianuarie. 1943, p. 20.

cauza invincibilei sale orientări spre exterior, ea e, pe de altă parte, în mod autentic, conştiinţă a acestui exterior; şi aceasta nu în mod excepţional, nu printr-o răsturnare arbitrară a activităţii sale naturale, ci prin deplina realizare a naturii sale proprii, care este aceea de a fi conştiinţă a faptului de care este conştientă. Cu alte cuvinte, fără a mai insista asupra acordului evident cu fenomenologia lui Husserl, gândirea lui Starobiński, îşi găseşte dintr-odată, pare-se, funcţia esenţială în această relaţie dificilă cu ceea ce se deosebeşte de ea, fapt de care nu poate totuşi să nu fie conştientă, cu riscul de a renunţa la orice conştiinţă şi chiar la conştiinţa de sine. Totul începe deci, totul trebuie inevitabil să înceapă, cu mişcarea excentrică ce poartă spiritul spre ceea ce îi este cel mai străin şi de care depinde totuşi încheierea activităţii sale proprii. Ceea ce Starobiński va spune mai târziu despre gândirea lui Montaigne, ar putea să aplice, de la început, propriei sale gândiri: „Conştiinţa este pentru că îşi apare. Dar ea nu poate să-şi apară fără să facă să apară o lume de care e indisolubil legată” u.

La început, aşadar, oricât de concret este obiectul pe care îl vizează, demersul care îl poartă pe Starobiński spre lume rămâne de natură strict intelectuală. A te reuni cu existenţa, a te reuni cu lumea înseamnă a te reuni cu o existenţă şi cu o lume căreia nu trebuie să-i împărtăşeşti vicisitudinile, ci să-i înţelegi secretul. Într-un cuvânt, a te reuni cu existenţa lumii nu echivalează câtuşi de puţin cu a exista în lume, *cu* lumea, ci cel mult – e adevărat

11 *Montaigne ou la conversion à la vie*, p. 48.

că acesta e un fapt important – cu a deveni conştient de felul cum se realizează această existenţă la care spiritul e poate capabil să ajungă, însă după al cărei mod concret nu poate pretinde să existe. Orice s-ar întâmpla, lumea şi eul rămân unul în faţa celuilalt. Fie că se reuneşte sau nu cu exterioritatea obiectelor sale, spiritul rămâne ceea ce este, adică interior faţă de sine însuşi şi exterior faţă de obiectele sale. Distanţa continuă să existe. Tot ce poate face spiritul ca să se apropie, să se informeze, este să

îndrepte în direcţia lumii din afară nişte instrumente optice. În afară de aceasta, nimic nu are şi nu poate avea loc. Dacă între lume şi eu se stabileşte un fel de relaţie, nu e mai puţin adevărat că un schimb al atributelor lor este de neconceput. În partea dinspre lume se află existenţa, în partea dinspre eu se află cunoaşterea existenţei.

O asemenea distribuire de roluri nu ar avea nimic neobişnuit (ea nu diferă deloc, la urma urmei, de practica spiritului în cunoaşterea ştiinţifică), dacă nu am vedea-o de la început aplicată de către autor cu o rigoare şi o perseverenţă cu totul excepţionale. La Starobiński nu se manifestă în niciun moment nevoia de a se cunoaşte, decât indirect, la extremitatea mişcării gândirii, cu ajutorul descoperirii unei lumi de care trebuie să te ocupi în primul rând: „Pentru el nu va exista ajungere la sine decât prin lume”[365]. Dar, pe de altă parte, această descoperire a lumii rămâne o pură descoperire, adică nu un act de participare, ci doar de înţelegere. Cum ar putea vreodată conştiinţa existenţei să ajungă să devină existenţă conştientă, când această existenţă rămâne mereu în faţa spiritului ca un simplu obiect de gândire şi când, cu cât caută mai mult s-o cunoască, cu atât o surprinde în ceea ce o deosebeşte şi se vede pe sine însuşi incapabil să se identifice cu ea?

În concluzie, oricare ar fi ambiţia şi strădania ei, conştiinţa e condamnată să nu devină conştientă de obiectul său decât de la distanţă; şi cum obiectul său e existenţa, ea e deci sortită să fie o pură înţelegere externă şi chiar îndepărtată a existenţei. Ea e nu ceea ce există, ci o vedere asupra a ceea ce există. Într-un cuvânt, ea e o pură *privire*.

Astfel, în punctul de plecare, în însuşi actul prin care inteligenţa se defineşte alegându-şi activităţile sale proprii, la Jean Starobiński se manifestă în acelaşi timp o mare exigenţă şi o mare umilinţă. O mare exigenţă, deoarece, sigur de inteligenţa sa şi de nimic altceva, numai în ea singură se încrede, numai de la ea singură speră rezolvarea enigmelor lui şi un fel de fericire estetică,

365 Pour un portrait, — hettres 6. 1944, p. 44.

dezinteresată şi lucidă, care trebuie să fie încoronarea cunoaşterii; dar şi o mare umilinţă, căci inteligenţa nu se înfăţişează deloc ca o facultate de iluminare lăuntrică, ca paznic al unor idei înnăscute – rare sunt gândirile ce se dovedesc mai puţin intuitive – ci doar ca un instrument de cunoaştere externă, de care, pe plan intelectual, trebuie totuşi să te serveşti, aşa cum pe plan fizic te serveşti de ochi. În mod analog, fără a abuza prea mult de cuvinte, am putea numi această inteligenţă ochi al spiritului sau oglindă mentală. Aceasta pentru că ea este, înainte de orice, reflexivă. Ea îşi aşază în faţă o realitate asupra căreia se fereşte să exercite vreo acţiune, în afara celei care constă în a o reflecta în termeni inteligibili. În prezenţa a ceea ce vede, aşa cum se reglează o lunetă, ea este preocupată să dea maximum de limpezime viziunii sale.

Fără îndoială, o asemenea modestie spirituală nu e lipsită de inconveniente grave. Ea reduce rolul spiritului la transcrierea unei mărturii oculare. Pe de altă parte, între inteligenţă şi obiectul său relaţiile sunt bune, regulate, dar lipsite uneori de căldură, ca între oamenii care se ţin la distanţă. Soiul de lumină palidă pe care o emite aparatul de iluminat de care se serveşte autorul nostru luminează ceea ce atinge în aşa fel încât îl dezvăluie profilat în amănuntele sale, în relieful său, asemenea acelor peisaje nocturne din care fiecare contur este minuţios desenat de un frumos clar de lună. În schimb, acest relief, acest detaliu, această siluetă percepută şi reprodusă cu grijă nu este obiectul, sunt doar câteva din trăsăturile lui, înlocuibile, poate aspecte iluzorii, succedându-se la suprafaţă. Cuvinte, gesturi, expresii ale feţei, comportament, toate acestea alcătuiesc o suită de perdele epidermice, ca un baraj de umori echivoce, cu ajutorul cărora obiectul îşi realizează retragerea şi fuge departe de spirit. A privi nu înseamnă a poseda. Înseamnă a te opri la barieră, a aluneca la suprafaţă. Înseamnă a te situa în afară, pentru a nu contempla decât un exterior – de altfel, poate, trucat. Pe scurt, în căutarea lui *a* fi înseamnă să fii

abătut din drum de către *a părea*.

III

Aparenţa escamotează existenţa. Ea îi interzice spectatorului s-o vadă. Ea îi face accesul cât mai dificil cu putinţă. În felul acesta, începe o nouă dialectică, care, la fel ca şi precedenta, este o dialectică a excluderii. Cu o clipă înainte, cea care se refuza interiorităţii conştiinţei era lumea exterioară, acum interioritatea existenţei e cea care se sustrage exteriorităţii privirii. Existenţa rămâne inaccesibilă. Ea nu lasă privirii decât aspecte superficiale. Aceste aspecte sunt adeseori înşelătoare. Şi mai adesea, ele sunt opace. În dosul vălului sau măştii lor, existenţa se retrage, nelăsând în urma ei pentru cel care o explorează, decât un travesti sau o haină uzată. Orice ar face, privirea nu trece dincolo de ceea ce îi este îngăduit să vadă. Ea rămâne în prag, exclusă din sanctuarul existenţei.

Iată deci că reapare intact, deloc mai îngăduitor, tot atât de neînduplecat, chipul destinului asociat persoanei autorului. Este destinul celui ce e menit să rămână departe de existenţă, să nu depăşească vârful Pisgah[366]. E bunăoară cazul lui Fabrice, aflat în înaltul turnului Farnese, văzând cum se ridică între el şi chipul iubitei un ecran ce o va ascunde privirii sale. Trebuie să înţelegem întreaga intensitate a amărăciunii implicate de o asemenea privaţiune. Celui despre care se vorbeşte aici totul i se pare mai întâi interzis, în afară de exerciţiul unui dar unic care e darul inteligenţei. Graţie acestuia, el îşi desăvârşeşte destinul şi găseşte leac suferinţelor cu care îl împovărează. Dar iată că, confruntată cu ecranul aparenţei, inteligenţa îşi pierde siguranţa, puterea de pătrundere, capacitatea de a ajunge la adevăr dincolo de fals. Atunci, faptul în care se rezuma – cum să spun? – speranţa gândirii, ameninţă să se dovedească inutil. Iar în acest caz, ce mai rămâne? Ce resurse să mai găseşti în tine? Falimentul inteligenţei în faţa impenetrabilităţii

366 Pisc al muntelui Nebo, lingă cetatea biblică a Ierihonului, de unde i se arată lui Moise, în pragul morţii, Ţara Făgăduinţei, în care nu va mai putea intra (Deuteronomul, 34, 1-5) — N.T.

aparenţei riscă să fie cea mai gravă dintre catastrofe, căci ea ar lăsa spiritul literalmente fără recurs.

Dar atunci, ce e de făcut? Poate să începi să visezi. Pi ima reacţie a inteligenţei umilite, conştientă de servitutea şi de slăbiciunea ei, este de a se imagina, dimpotrivă, ca inteligenţă suverană într-o lume supusă suveranităţii sale. De exemplu, în opera lui Starobiński, există oare ceva mai revelator decât acel vis ce revine mereu, potrivit căruia, cu fericita uşurinţă pe care o au uneori în vise unele dintre acţiunile noastre, spiritul vede deschizându-se un univers către care el însuşi se deschide, la rândul lui, în mod spontan? Valéry, Mallarmé, preţioşii, Jouve, Montesquieu însuşi şi, în sfârşit, Rousseau – puţini sunt autorii *prin intermediul* gândirii cărora să nu urmărească Starobiński acest vis de o limpezime reciprocă, în care lumea şi eul ar deveni transparente unul faţă de celălalt. Valéry „se visează limpede”[367], Mallarmé, prin impersonalitate, nondensitate, lipsă de consistenţă, ajunge la „incalificarea cea mai limpede”[368]; Montesquieu, în dorinţa sa universală de clarviziune, nutreşte „himera unei priviri suverane, ce n-ar cunoaşte niciun obstacol şi pentru care universul ar fi un palat de cristal”[369].

Dar dintre toate spiritele prin intermediul cărora Starobiński urmăreşte pe cont propriu aceeaşi himeră, nu este altul mai des citat, mai iubit şi, cu toate acestea, mai „dojenit” decât Jean-Jacques Rousseau. „Fascinaţia limpezimii” pare a fi resortul, ca să spunem aşa, unic al reveriei sale. „Jean-Jacques, scrie Starobiński, se bucură de propria sa transparenţă cu ajutorul prezenţei unui univers care transpare”[370]. Acest lucru e adevărat cu privire la Jean-Jacques; dar în ce măsură nu e tot atât de adevărat şi în privinţa celui care, scriind aceste rânduri, îşi amintea de o vreme când marea sa bucurie era să vadă, în

367 Valéry, essais et témoignages, Baconnière, 1945, p. 144.

368 Mallarmé et la tradition poétique française — Les lettres, 1945, p. 42.

369 Montesquieu par lui-même, p. 36.

370 Id., p. 323.

imaginaţie, lumea şi eul prezentând acelaşi caracter magic-cristalin? Fără îndoială, în momentul când scrie acest lucru, vremea tinereţii şi a visurilor celor mai puternice se îndepărtase. Sau, cel puţin, aceste vise nu se mai mărturisesc. Gândirea le reia pe furiş, introducându-le ori regăsindu-le în imaginaţia altora. Ea profită chiar de ocazie pentru a le denunţa caracterul radical ireal. Nu e mai puţin adevărat că, dedicând temei transparenţei, în legătură cu Rousseau, o întreagă lucrare care e o capodoperă, Jean Starobiński reia, prin intermediul celuilalt, un vis esenţialmente personal: cel al unei inteligenţe căreia universul i s-ar oferi fără rezistenţă şi s-ar revela, tocmai prin aceasta, identic spiritului. O inteligenţă universală în posesia unui univers inteligibil, aceasta e situaţia ideală pe care o zugrăveşte acest vis al transparenţei. Dar e şi mai mult. Inteligenţa nu se mulţumeşte să-şi stăpânească universul; ea se răspândeşte în el prin difuzarea instantanee a luminii sale şi pune stăpânire pe existenţă fără a trebui să străbată, să risipească sau să depăşească fantoma aparenţei. Sau, mai degrabă – aşa cum explică Rousseau foarte bine într-o expunere detaliată reluată de criticul său – în universul limpezimii nu mai există deosebire între existenţă şi aparenţă. Aparenţa devine pura evidenţă a existenţei. Ea e faptul prin care existenţa se oferă spiritului, se oferă privirii. Astfel încât, în această relaţie onirică în care totul se găseşte dezvăluit şi pătruns prin aceeaşi mişcare şi fără cel mai mic efort, existenţa accede la gândire aşa cum gândirea accede la existenţă. În transparenţă nu mai există intruziune şi nici excludere. Conştiinţa se simte ca acceptată; şi simte universul acceptând spiritul.

Ceea ce săvârşeşte deci visul transparenţei este, ca să ne servim de o admirabilă expresie folosită de autor într-unul din primele sale texte, o „uşurare a destinului prin transparenţa privirii”[371].

Dar transparenţa nu e decât un mit. Un mit printre

371 Sur les ruines de Sodome — Suisse contemporaine, ianuarie 1945, p. 89.

alte mituri. E curios să vezi cum tinereţea lui Starobiński e obsedată de mai multe feluri de vise, al căror caracter himeric nu-i scapă de altfel nici chiar în acele momente. Se crede de obicei că fiinţele inteligente visează mai puţin decât celelalte. În realitate, ele visează tot atât de mult, şi chiar, întrucât visele lor sunt mai nuanţate, cu o plăcere mai mare poate, însă visele lor îi pot înşela mai puţin decât pe alţii. Oricum, pe vremea tinereţii sale, îl vedem adesea pe Jean Starobiński plasându-se cu bună ştiinţă într-o stare de aşteptare, dedându-se unui anumit mesianism: „Am împărtăşit cu prietenii mei, poeţii, scrie el, un fel de speranţă lirică ce transforma istoria în mit… Sfârşitul timpurilor era aproape, vremea oamenilor adevăraţi urma să vină după vremea minciunii”[372]. Un timp comprehensibil şi veridic e, aşadar, pe punctul de a urma celui al ininteligibilităţii şi al minciunii în spiritul visătorului. Nu va mai exista obstacol. Mitul aşteptării împlinite are şi el în mod limpede drept scop o „uşurare a destinului”. El se confundă cu mitul transparenţei.

Ceea ce mesianismul aduce deci spiritului, chiar atunci când acesta nu i se dedă decât cu o conştiinţă foarte limpede a caracterului iluzoriu al acestei reverii, este o purificare a lumii în care trăieşti, a timpului în care respiri. De vreme ce evenimentele au un scop, ele au un sens, istoria e inteligibilă. Iar dacă e inteligibilă, e legitimă. Cursul lucrurilor nu e absurd. El nu e nici de nejustificat. Astfel, destinul e spălat de „murdăria accidentului şi a vremii”[373]. Universul redevine cu putinţă de gândit. Purificat, el îşi pierde materialitatea. El se traduce în mod cu totul firesc în limbajul inteligenţei.

Dar acest proces de intelectualizare nu se limitează câtuşi de puţin la evenimentele istorice. El atinge totul, transformă totul, traduce totul. Nimic nu e mai seducător, de exemplu, în ochii lui Starobiński din prima manieră, decât metafora care impune naturii un ideal de artă şi gândire ca acela al preţiozităţii: „Dacă îi repugnă să

372 Mise en place, op. cit., p. 542.

373 Introduction à la poésie de l’événement, op. cit., p. 10.

numească lucrurile pe numele lor vulgar, dacă întrebuinţează în mod sistematic perifrază şi metafora, e pentru că ea nu poate accepta lumea şi omul în realitatea lor brută şi în materia lor specifică. Ea nu le poate iubi decât spiritualizate”[374]. Intelectualizarea lumii prin abstracţia limbajului are deci un rezultat nedeosebit de cel obţinut prin transparenţă. De fapt, una dintre formele luate de transparenţă, este abstracţiunea. Ea înlocuieşte opacitatea naturală a realităţii materiale cu un ansamblu de semne imediat accesibile gândirii. Şi încă n-am spus totul. Nu numai forma lumii se află aici profund alterată, ci şi esenţa ei. Naturii îi urmează o *supranatură*, realităţii brute o idealitate purificată. În prezenţa acestei *alte* lumi, atât de diferită de cea în care, la origine, se descoperise cu atâta nelinişte, visătorul nu se mai simte respins de o incompatibilitate radicală. Alteritatea face loc asemănării. Fiinţa încetează să se simtă exclusă, ea se percepe – o, fericire – trăind şi respirând în voie într-un univers care e de aceeaşi natură cu gândirea sa. Dar fermecătorul sentiment de *includere* pe care îl încearcă nu se opreşte aici. Mişcarea de spiritualizare continuă să se extindă. Ea afectează în egală măsură eul şi lumea. Dacă obiectul se dematerializează, el, subiectul, se despoaie de tot ce nu e gând. „Carnea dispare”[375], fiinţa „se descărnează cu delicii”[376]. De ce să te pasionezi de ideologia preţioşilor şi speculaţiile mallarmeene, dacă nu tocmai pentru că, desfiinţând corpul, ele reabilitează sufletul? Fiinţa descărnată este o fiinţă reabilitată. S-ar putea ca condiţiile fizice ale existenţei să fie într-adevăr răspunzătoare de eşecul existenţei. „Corpul reprezintă o frontieră pe care nu reuşeşti s-o treci… Încarnarea e un act ratat”[377].

Aşa sună părerea lui Kafka, însă Starobiński, critic al lui Kafka, nu e departe, se simte acest lucru, de a-şi însuşi, la un moment dat, asemenea idei extreme. Idei apropiate

374 Mallarmé et la tradition poétique française, p. 40.

375 Id.

376 Le divertissement précieux — Labyrinthe, 15 aprilie 1945.

377 Kafka, La colonie pénitentiaire, introducere, p. 54.

de cele ale lui Mallarmé şi ale preţioşilor care au îndrăznit, la rândul lor, să-l sustragă pe om „fatalităţii constituţiei fizice”[378]. Ei „îl eliberează pe om de starea de încarnare”[379], satisfac „dorinţa de a scăpa de condiţia carnală şi de a se preface în înger”[380].

Aşa arată păcatul angelismului, în care cade, sub inspiraţia unui mic grup de intermediari, o tânără gândire căreia nu i-ar displăcea să se dispenseze de trup. Universului spiritualizat îi corespunde, aşadar, gândirea descărnată. La fel ca în mitul dublei transparenţe, fiinţa gânditoare devenită pur spirit se descoperă fără dificultate într-un univers retransplantat, ca să spunem aşa, în spirit.

Iarăşi himere, dar himerele nu sunt decât expresia dusă la extrem a unor posibilităţi poate realizabile. Desigur, eu nu pot să mă eliberez de trupul meu şi să mă prefac în înger. Dar mă pot sustrage în parte condiţiilor în care trăiesc, lăsându-mă doar în voia puterii de invenţie, una dintre proprietăţile existenţei mele mentale. Nu pot să-mi schimb, decât într-o măsură limitată, persoana materială, însă pot schimba într-un fel practic nelimitat această idee despre mine însumi, pe care mi-o prezint mie şi celorlalţi. În felul acesta, substituind fără încetare o nouă imagine celei precedente, înşelând prin aparenţe succesive şi în mod succesiv dezminţite ochii celuilalt, nu mă mai simt fixat de nicio caracteristică, sunt în mod liber cel ce vreau să fiu şi mă apropii astfel de condiţia făpturilor cereşti pe care materia nu le leagă de niciun loc, de niciun chip, de niciun corp. Cu alte cuvinte, spiritualizarea apare aici nu atât ca un mod de a fi, ci ca unul de *a juca* existenţa. Gustul jocului, gustul măştii, al unei ficţiuni pe care am putea-o numi ontologică, devin cel mai fascinant dintre îndemnuri şi cel mai inepuizabil dintre principiile de reverie. Schiller observase cândva acest lucru: a juca înseamnă a-ţi transforma după voie existenţa. Înseamnă a deveni un înger, dacă privilegiul unui înger

378 Id.

379 Mallarmé et la tradition poétique française, p. 40.

380 Le divertissement précieux, op. cit.

este acela de a se sustrage îngustei şi unicei predestinări care îl atinge pe fiecare muritor. Cel care joacă este ceea ce el se preface că este. Iar ceea ce se preface că este variază în mod vertiginos după capriciile unei simulări geniale. Mă părăsesc, mă regăsesc, mă părăsesc iar. Trăiesc „în pseudonim, într-o dulce fugă de mine însumi”[381]. Şi, în acelaşi timp, stăpân al aparenţelor mele, determin după plac efectul pe care îl produc asupra altuia.

Graţie acestei stăpâniri îmbătătoare pe care mi-o procură jocul şi masca, eu trag deci lumea pe sfoară, şi sub o falsă aparenţă obţin de la ea ceea ce, în mod limpede, nu voia să-mi acorde. Eram un exclus, un intrus. Lumea refuza să întreţină cu mine chiar şi relaţiile cele mai distante. Iată că îmi schimb numele, comportamentul sau costumul, iar din această serie de măşti pe care le înfăţişez, una sau alta devine în mod misterios acceptabilă. împopoţonat cu un pseudonim, mă bucur de privilegii de care, sub numele meu adevărat, eram lipsit. Astfel, cu ajutorul măştii, se stabileşte între lume şi mine, un fermecător „simulacru de intimitate”[382].

Dar mai e ceva, sau altceva, aproape contrarul. Desigur, cel care „joacă”, care trăieşte mascat, poate ajunge, printr-un quiproquo deliberat, la favorurile unei societăţi pe care impostura lui o înşală. În loc să fie respins, iată-l prin propria-i voinţă inclus şi chiar sărbătorit. Dar masca, stăpână a tuturor situaţiilor, poate, după bunu-i plac, să inverseze rolurile. Ea, care era exclusă ori primită, poate „să-şi ofere puterea de a se exclude”[383]. Excluderea e intolerabilă atunci când e gratuit decretată de lume împotriva mea. Ea devine, dimpotrivă, o soluţie acceptabilă, distractivă şi măgulitoare, deîndată ce-mi apare ca propriul meu act, în urma căruia mă retrag dintr-o lume pe care o domin întrucât mă refuz ei. Situaţia e acum întoarsă pe dos. Nu mai sunt victima celui care mă ostracizează, sunt o persoană liberă ce-şi afirmă autonomia

381 Id.

382 Id.

383 La mélancolie de l’anatomiste, p. 26.

şi dreptul pe care îl are de a se retrage din joc în orice moment.

Atunci spiritul ajunge în sfârşit la o deplină conştiinţă de sine; nu prin adeziune, ci prin detaşare. A juca înseamnă a nu te dărui decât provizoriu şi nu fără numeroase rezerve mentale; foarte exact, înseamnă a *te împrumuta*. Interesul pentru lucruri, pentru fiinţe, pentru idei, pentru cărţi, este şi el un fel de joc, în care nu eşti niciodată atât de aproape de detaşarea şi revenirea la tine însuţi decât atunci când ai părut a consimţi să-ţi înstrăinezi atenţia în favoarea vreunui obiect. Fiinţa care joacă este eminamente „detaşabilă”:

Cel care joacă nu se angajează cu nimic, îşi ţine inima deoparte, poate crede că se menţine pur.[384]

Exact la fel stau lucrurile cu cele două fiinţe la care facultatea de a juca se exercită, ca să spunem aşa, la scară cosmică: cititorul, observatorul. Şi ei sunt nişte fiinţe care, fără răgaz, se angajează şi se dezangajează. De exemplu, la Valéry se remarcă o „beţie de putere spirituală, *gata mereu să se retragă din ceea ce imaginează*”[385];

cât despre Montesquieu, el „are, ca să-l ajute *să se desprindă*, acea privire exactă care dezvăluie fără milă adevărul”[386]. Într-adevăr, „în actul privirii, spiritul îşi reia triumfător în stăpânire autonomia”[387]. După cum se vede, nimic nu e mai frecvent la Starobiński decât descrierea mişcării prin care spiritul, după ce s-a predat, se desprinde şi îşi schimbă direcţia. Nu e vorba să găsim aici vreo asemănare cu oscilaţia gidiană. Nu e niciun diletantism. Şi niciun egoism ce s-ar concentra orbeşte asupra imediateţei bucuriei. Ci dimpotrivă, o extraordinară pornire de a trece de la atenţie la distragere. Reacţiei neliniştite care îndeamnă spiritul să se cramponeze de lume îi urmează o reacţie inversă, în care există pudoare, saţietate şi indiferenţă. După visul de unire vine, mai devreme sau mai

384 Le divertissement précieux, op. cit.

385 Valéry, essais et témoignages, p. 147.

386 Montesquieu par lui-même, p. 42.

387 Id., p. 37.

târziu, sentimentul exact invers, acea vie necesitate de a te ţine la distanţă. Jocul sau masca facilitează această dublă mişcare prin care, aproape fără tranziţie, fiinţa se deplasează de la participare la cea mai solitară autonomie. Starobiński se explică în legătură cu aceasta în următoarele două pasaje:

Spiritul, ca să se asigure de triumful său asupra fatalităţii, are nevoie să proclame că îşi exercită gratuit forţele într-un fel de joc: el *îşi menţine astfel libertatea în stare de încordare*...[388]

Conştiinţa se convinge – cu o oarecare rea credinţă – că *s-a scos din cauză* din clipa în care chipul a dispărut; ea îşi închipuie cu uşurinţă că se apără de orice rău, de îndată *ce se îndepărtează de joc* şi *devine străină faţă de ceea ce simte*. Ceea ce fac eu îi aparţine măştii, nu mie. Nu iau parte la aceasta decât din întâmplare... Astfel, omul mascat renunţă la adevăratul său destin (care poate îl apasă) şi devine acolitul măştii sale. Ca rezultat al travestirii, *adevăratul nostru destin este pus între paranteze*: este o oprire temporară ce poate trece drept o eliberare; este o concediere temporară în care descoperim *plăcerea de a nu ţine la nimic* şi de a nu fi ţinut de nimic S6.

IV

„Adevăratul nostru destin este pus între paranteze”. Or, paranteza e ceva limitat. Ea indică o întrerupere, o diversiune. Repede plictisit de joc, jucătorul se află din nou confruntat cu „adevăratul (său) destin”. Ştim în ce constă acesta. Poate că el se defineşte cel mai limpede în aceşti termeni: a deveni conştient de limitele spiritului. Dacă libertatea e transparenţă, limitarea este opacitate. Transparenţă şi obstacol: acesta este subtitlul dat de Starobiński lucrării despre Rousseau. El l-ar fi putut da fiecăreia dintre cărţile sale. Întreaga operă a autorului se rezumă la o dialectică a umbrei şi a luminii, a spontaneităţii subiectului şi a rezistenţei obiectelor. Într-un text din 1947 despre Kafka, se află rândurile următoare:

388 Mallarmé et la tradition poétique française, p. 41.

„Cine ridică deci acest obstacol, cine provoacă această distanţă? Nimeni… Zidul mut începe acolo unde sfârşeşte spaţiul generat de libertatea lăuntrică”[389]. Avântului spiritului i se opune deci exterioritatea brută a corpurilor; sentimentului de infinită libertate în jocul sub mască, conştiinţa şocului generat de prezenţa densă a impenetrabilului. Această experienţă este descrisă într-un text din 1945 despre Ramuz:

Izbeşti lucrul; nu pătrunzi în el. Te loveşti de el, îl pipăi, îl cântăreşti în mină; dar el rămâne compact; interiorul său e obscuritate ireductibilă şi dură.[390]

Aceasta aminteşte de un alt articol, anterior, despre *Orjeu* al lui Emmanuel:

Orfeu *se izbeşte* de aceeaşi ruptură, de aceeaşi neputinţă de a se reuni cu Celălalt absent şi de a stăpâni unitatea.[391]

şi de un eseu, mai recent, despre privirea raciniană:

Actul de a vedea (la Racine) comportă un eşec fundamental: fiinţa *se izbeşte* aici de un refuz obscur.[392]

Dar dintre toate formele în care se manifestă opacul refuz al corpurilor opuse acţiunii luminoase a privirii nu e niciunul care să fie contemplat cu o pasiune a curiozităţii mai intensă decât chipul uman. Acest lucru apare la Starobiński începând cu un studiu – foarte frumos – datând din anul 1944:

Strălucirea şi tensiunea privirii; expresia surâsului, modelul inegalabil al carnaţiilor, întregul univers de semne care domină o faţă vie – toate acestea *nu lămuresc nimic*, toate acestea nu fac, dimpotrivă, decât să pecetluiască misterul spiritului care o locuieşte… Pe acest om pe care îl văd şi pe care încerc să-l zugrăvesc, nu fac decât *să-l fixez mai bine în separaţia sa*, construind imaginea pe care o încredinţează privirilor străine. A privi nu mai înseamnă a

389 Le rêve architecte, — Lettres 23, februarie 1947, p. 27.

390 Le Contre — Lettres 6, 1945, p. 98.

391 Présentation de deux oeuvres poétiques, — Suisse contemporaine, mai 1943, p. 394.

392 L’oeil vivant, p. 86.

lumina până în adânc un obiect ce se oferă în transparenţa sa; înseamnă a constata limita dincolo de care privirea nu se mai extinde. Însă tocmai şi numai acest dincolo năzuieşte să-l atingă „ochiul viu”[393]. Astfel, în cele din urmă, a vedea „nu lămureşte nimic”. El ajunge la o elucidare ratată. A privi înseamnă a vedea şi a nu mai vedea, a ajunge, dincolo de ceea ce vezi, la o zonă în care, lovit de orbire, ochiul se află în întuneric: „Trebuie să trăieşti în opacitate”[394]. Trebuie să te resemnezi să devii, cel puţin temporar, orb.

Şi totuşi, această alternativă de orbire şi lumină nu e un eşec total. O altă trăsătură a lui Jean Starobiński este, într-adevăr, acel soi de răbdare atentă cu care se adaptează la o situaţie care pentru oricare altul ar fi un eşec. A vedea şi a nu vedea, a constata imposibilitatea de a-ţi extinde în mod direct privirea dincolo de un anumit punct, a vedea că opacitatea urmează transparenţei, sunt experienţe fără îndoială negative, însă pline de învăţăminte pe care ar fi lipsit de raţiune să le neglijăm. „Fără prezenţa obstacolului, scrie Starobiński în legătură cu Corneille, fără necesitatea de a-i rezista, nimic nu ar îngădui să distingi un afară sau un lăuntru. Fiinţa întreagă ar fi deîndată expusă ochilor lumii”. E profitabil deci să încetinim progresiunea luminii, să n-o lăsăm să invadeze dintr-odată adâncimea obscură. De altfel, tocmai pentru că se opune luminii, această obscuritate îi dă şansa de a se percepe ca lumină. O lume şi un eu la fel de transparente şi pe care privirea le-ar parcurge fără rezistenţă – acest vis al lui Rousseau este un vis impracticabil. Datorită transparenţei, ca într-un univers alcătuit în întregime din cristal, nimic nu s-ar mai opune, nu s-ar deosebi. Eul s-ar pierde în lume şi lumea în eu. Totul s-ar reduce la un summum de lumină, la o orbire din cauza luminii, nu deosebită de orbirea întunericului. În cele din urmă, şi în acelaşi mod, datorită opacităţii obiectelor privite, subiectul

393 L’oeil vivant e organizat în jurul temei privirii. El grupează eseuri despre Corneille, Racine, Rousseau şi Stendhal.

394 La transparence et l’obstacle, p. 10.

privitor se deosebeşte de ele şi devine, prin urmare, conştient de sine: „Interioritatea umană nu se constituie şi nu începe să devină conştientă de sine decât în contact cu rezistenţa lumii exterioare”[395].

Dar atunci, încă o dată, totul e schimbat. Obstacolul nu mai este un refuz absolut, excluderea nu mai este un destin neiertător. E posibil să te acomodezi unor condiţii care, pentru gândirile prea intransigente, ar fi cele ale disperării şi ale înfrângerii. Distanţa şi opacitatea nu mai sunt în mod inevitabil nişte forţe ostile. Ele sunt, de exemplu, „necesare amanţilor stendhalieni nu numai pentru a da un preţ cuceririi, ci mai ales pentru a face necesară o transformare de sine care prin ea însăşi constituie o plăcere”[396].

Conştiinţei inconvenientelor încarnării îi urmează acum un sentiment nuanţat al avantajelor acesteia. Schimbare extraordinară, şi care ar părea şi mai mult astfel dacă nu s-ar manifesta printr-o creştere aproape insensibilă. Jean Starobiński e cel care, pornit de la o respingere foarte categorică a realităţii întrupate, ajunge să-i accepte puţin câte puţin condiţia corporală, şi chiar să tragă foloase de aici. Un asemenea drum nu se parcurge într-o clipită. Nu răstorni fără tranziţie opinii cu atât mai dificil de alterat cu cât îşi trag obârşia, pare-se, din însuşi principiul existenţei. Pentru Jean Starobiński este totuşi caracteristică săvârşirea acestei metamorfoze fără piedicile obişnuite pe care le întâmpină o gândire adolescentă în a deveni adultă. El îşi împlineşte evoluţia descriind o curbă foarte armonioasă. Evoluţie care, deşi s-a făcut cu o remarcabilă uşurinţă, fără întreruperile şi chinurile de tot felul pe care le atrag după sine marile răsturnări de idei, nu e, în virtutea acestui fapt, mai puţin profund sinceră. Profund fericită de asemenea, pricină de destindere, izvor de bucurie. Gândirea nu mai este condamnată la excludere, obiectul său nu mai este neapărat respins în distanţă. Între cele două, nu numai că

395 Id., p. 162.
396 ld., p. 210.

se pot stabili raporturi, ci un *modus vivendi* permanent, o adevărată continuitate de schimburi. Fără îndoială, în această răsturnare a perspectivei de apreciere, cunoştinţele câştigate de Starobiński au jucat un rol important. El face parte din numărul redus al acelora care au trecut de la studiul literaturii la acela al medicinei, fără a o renega pe cea dintâi şi folosind la maximum reînnoirea de perspectivă adusă de cea de-a doua. Medicina i-a deschis un nou ţinut mental: „Am călătorit cât de cât. Dar munca mea de medic m-a făcut să văd, literalmente, o altă ţară. Îi datorez foarte mult”[397].

Ce îi datorează? Ei bine, conştiinţa corpului. Corpul nu mai este duşmanul, niciun străin pe care îl ignori şi care te ignoră. E tovarăşul credincios, fratele de mizerie şi de petrecere, dar şi tatăl adoptiv, revelator şi modificator constant al tuturor experienţelor noastre. E ceea ce o întreagă serie de intermediari noi sau mai bine înţeleşi îl învaţă pe critic: Montaigne, Merleau-Ponty, Montesquieu, chiar şi Claudel în calitatea sa de poet al corporalităţii: „Solicitarea limbajului claudelian se adresează trupului nostru. El începe cucerirea asentimentului nostru prin muşchii şi prin simţurile noastre[398]… A citi o pagină din *Eseuri*, înseamnă a face, la contactul cu un limbaj prodigios de activ, o întreagă serie de gesturi mentale care transmit corpului nostru o impresie de supleţe şi energie. Tot ce are Montaigne mai intim se manifestă în această vitalitate corporală”[399].

În felul acesta, trupul devine învăţătorul spiritului, după cum spiritul se face, prin limbaj, interpretul trupului. Nu e vorba aici de niciun fel de trădare şi nici de o diminuare a calităţii vieţii noastre intelectuale. Aşa cum Montesquieu îl învaţă pe Starobiński, „spiritul nostru nu decade aliindu-se cu trupul”[400]. Alianţă care este deci contrarul unui refuz sau al unei distanţe, care face să

397 1 Mise en place, p. 543.

398 Parole et silence de Claudel, N.R.F., septembrie 1955, p. 524.

399 Montaigne en mouvement, N.R.F., ianuarie 1960, p. 16.

400 Montesquieu par lui-même, p. 45.

apară o proximitate între fenomenele trupului şi cele ale spiritului, mai mult încă, o coeziune de care până atunci ele păruseră infinit distanţate:

Elanul căutării lăuntrice tinde să nege orice distanţă şi să adune într-o *coeziune* în care spaţiul, corpul şi mişcarea (spiritului) îşi aparţin şi se întrepătrund strâns, tot ceea ce dedublarea reflexivă părea a fi separat.[401]

Aceste rânduri ale lui Starobiński se referă la Montaigne. Ele se aplică tot atât de bine lui Starobiński însuşi. Iată că, de la conştiinţa existenţei sale separate, eul trece, nu printr-o stare de abandon, nu prin adoptarea unei atitudini pasive, ci dimpotrivă, prin apropierea deliberată a gândirii şi a corpului său, la un sentiment de întrepătrundere reciprocă, ce leagă în mod intim viaţa fizică şi viaţa mentală. În legătură cu Montaigne, să mai remarcăm fraza următoare: „Corpul activ îşi va găsi răsplata în conştiinţa reflexivă a unei coeziuni intime"[402]. Aşadar, corpul şi spiritul nu numai că se aliază, dar spiritul se constituie drept conştiinţă a acestei alianţe. În aceasta constă poate rolul său prim şi esenţial: „Conştiinţa noastră e dintr-odată angajată într-un corp şi într-o situaţie trăită"[403]. Aici nu e formulată învăţătura lui Montaigne ci aceea a lui Merleau-Ponty. Dar, încă o dată, aceasta este gândirea pe care Jean Starobiński o împrumută şi şi-o asumă simultan. Surprinzătoare metamorfoză a unei conştiinţe care se concepuse în dezangajarea şi spiritualitatea pură. Iată că acum ea pune aproape ca o condiţie a existenţei sale cea mai strânsă legătură cu corpul.

V

Acesta e drumul parcurs până acum de o gândire care nu s-a complăcut niciodată în sine. Dar ar fi o greşeală să se creadă că etapele acestui drum se şterg una pe cealaltă şi că, ajungând la ultima dintre acestea, toate cele dinainte sunt desfiinţate. Dimpotrivă, totul se petrece

401 Montaigne en mouvement, p. 20.

402 Id., p. 255.

403 Merleau-Ponty — Gazette de Lausanne, 27 mai 1961.

ca şi cum în această gândire s-ar adăuga şi s-ar asocia la infinit poziţiile mentale câştigate în mod succesiv, astfel încât devin, ca să spunem aşa, simultane, iar cel ce le deţine – în orice moment al evoluţiei sale şi-ar fi găsit ele locul – poate să le ocupe din nou după voie şi cu e experienţă considerabil sporită a implicaţiilor lor. Astfel el se poate regăsi rând pe rând, şi aproape prin acelaşi demers, exclus şi inclus, străin şi intim, angajat şi dezangajat, spirit pur şi remarcabil observator al vieţii corporale.

O asemenea supleţe în folosirea şi concilierea experienţelor celor mai diverse şi chiar a celor mai contradictorii l-ar fi putut orienta pe Jean Starobiński spre genul romanului; cel puţin către un anume tip de roman, cel care, contrar romanului de introspecţie, devine oglindă de-a lungul unui drum. Fără îndoială că ea îl înzestrează şi mai mult pentru celălalt gen care se numeşte critică literară. E evident, într-adevăr, că mobilul central căruia i se supune această gândire este raportul pe care ea îl are cu gândirea altuia. Apropiindu-se, detaşându-se, dizolvându-se în gândirea străină, ca să devină mai apoi, la rândul său, străină, nicio gândire n-a cultivat mai bine, în peregrinările, întâlnirile şi metamorfozele sale, arta relaţiilor şi a nonrelaţiilor în care constă toată critica. Astfel că „destinul” lui Jean Starobiński, acest soi de exil sau de excludere în care vedem punctul iniţial al unei infinite căutări a existenţei, apare în cele din urmă ca semnul prim al unei „vocaţii”, punct de la care gândirea se îndreaptă către „scopurile” sale, spre rezolvarea problemelor sale.

Or, printre aceste probleme există una, fundamentală, pentru orice critică. A critica înseamnă oare a te identifica, ori a te menţine la distanţă? înseamnă oare să iubeşti sau să judeci? Această alternativă este foarte lucid expusă de Starobiński în ultima parte a unui eseu intitulat *Vălul Popeei*, care alcătuieşte prefaţa uneia dintre lucrările sale, *Ochiul viu*, în care poate fi găsită o enunţare foarte limpede a metodei sale. „Exigenţa privirii critice,

scrie el, tinde spre două posibilităţi opuse, dintre care niciuna nu este deplin realizabilă. Cea dintâi o invită să se piardă în intimitatea acelei conştiinţe fabuloase pe care opera o lasă să se întrevadă; înţelegerea ar fi atunci urmărirea progresivă a unei complicităţi totale cu subiectivitatea creatoare, participarea pasionată la experienţa sensibilă şi intelectuală ce se desfăşoară prin intermediul operei…”

A doua posibilitate constă, dimpotrivă, în a stabili o „distanţă” între operă şi conştiinţa critică, a face din aceasta din urmă o pură „privire surplombantă”[404].

Dintre aceste două feluri de critică, prima se aseamănă mult cu cea practicată de maestrul lui Starobiński, şeful şcolii geneveze, Marcel Raymond. A critica înseamnă, în virtutea unui act de dezapropiere de sine analog celui pe care îl solicită gândirea mistică, să suprimi distincţia dintre subiect şi obiect, să devii existenţă a altuia, să-ţi înstrăinezi existenţa proprie. Într-un cuvânt, dacă Starobiński s-a simţit legat de Raymond, dacă a suportat multă vreme fără rezerve influenţa marelui maestru care a fost, pentru el şi pentru alţii câţiva, autorul lui *De la Baudelaire la suprarealism*, e pentru că Raymond îi înfăţişează o imagine a criticii ciudat de asemănătoare cu cea a vieţii spirituale în ansamblul ei, aşa cum apare ea la un anumit număr de gânditori sau de poeţi, şi îndeosebi la Jean-Jacques Rousseau. Căci Rousseau, la fel ca atâţia alţi mistici, nu încetează să viseze, cum am văzut, înlăturarea obstacolului şi stabilirea miraculoasă a unei transparenţe între suflete. Or, Raymond, mare specialist în opera lui Rousseau, el care şi-a adunat cea mai mare parte a scrierilor sale despre aceasta într-o frumoasă carte[405], este tocmai cel care, printr-o admirabilă uitare de sine, ca şi prin cea mai perfectă aderenţă la autorul său, a ştiut să stabilească între acesta şi sine, la însuşi nivelul gândirii critice, acea transparenţă absolută cu sufletul altuia, care

404 L’oeil vivant, pp. 25—26.

405 5 3 Jean-Jacques Rousseau — La quête de soi et la rêverie, Corti, 1962.

la Rousseau rămâne un vis. O critică de pură identificare, aceasta e deci forma luată de actul critic la Raymond. Ea se oferă drept reuşita tangibilă a ceea ce, la Rousseau şi chiar la Starobiński din prima manieră, se revela sub înfăţişarea chinuitoare a eşecului; ea înfăţişează o interrelaţie fără umbră şi fără rezervă, o minunată „transparenţă reciprocă a conştiinţelor”[406].

Critica poate, aşadar, să devină un mijloc de a face fiinţele şi gândurile mutual penetrabile. Alegând să devină critic, Starobiński nu e deci departe de a-şi realiza visul de tinereţe. Critica de identificare face să înceteze orice excludere. Ea introduce dintr-odată gândirea care critică în gândirea criticată. Ea plasează spiritul în inima existenţei.

Dar plasându-l în inima existenţei, ea riscă să-l întunece, să-l stingă, să-l facă să-şi piardă caracterul esenţial de forţă oculară şi iradiantă, pe care nu-l posedă decât de la distanţă. Acesta este cel puţin faptul pe care Jean Starobiński îi simte în modul cel mai pregnant. A te identifica înseamnă a te adânci prea adeseori într-o tulbure intimitate despre care lucrul cel mai neînsemnat ce s-ar putea spune este că, în loc să scufunde cele două gândiri într-un mediu translucid în care să se deschidă una alteia într-un schimb de priviri, le aruncă în confuzia sau nimicnicia ce alcătuiesc fondul atâtor existenţe şi al căror trist spectacol îl oferă, deîndată ce li se deschide inferioritatea. Proximitatea, intimitatea constituie adesea cea mai rea dintre opacităţi. Foarte departe de a lumina gândirea, ele o paralizează, astfel încât critica de identificare este frecvent redusă la un a nu fi de un mimetism grosolan: comuniune şi consonanţă care „nu fac decât *să dubleze sărăcăcios* vocea poetică”[407]

Rămâne deci a doua posibilitate. Ea nu e lipsită de o uimitoare asemănare cu însăşi atitudinea care, aşa cum am văzut, fusese aceea a lui Jean Starobiński la începuturile sale: atitudine a spiritului care constă în a nu-şi considera

406 La transparence et l’obstacle, p. 8.

407 Parole et silence de Claudel, p. 522.

niciodată obiectul decât de la distanţă şi în aşa fel încât a-l percepe înseamnă a-l vedea în afară şi a te vedea exclus din el. Exact în acelaşi fel, a critica înseamnă „a vedea de la distanţa unei loji”[408]. Criticul e cel care devine conştient de sine ca fiind despărţit de ceea ce critică, el e cel care, aşa cum pretinde Blanchot, se serveşte nu de sentimentul prezenţei, ci dimpotrivă, de cel al absenţei: „A înţelege totul fără să aderi” 59. Or, această înţelegere de la distanţă, exterioară înseşi obiectelor pe care le contemplă, nu se aplică numai obiectelor externe; ea merge până la a se aplică eului profund, interiorităţii ce s-ar părea că trebuie să fie lucrul cel mai intim prezent faţă de conştiinţă. Atunci când Montesquieu, remarcă Starobiński, se hotărăşte să-şi facă portretul, el îl atribuie în mod fictiv unei persoane pe care o cunoaşte: „De ce face el acest lucru? Poate pentru a se îndepărta în suficientă măsură ca să vorbească fără greutate despre sine ca despre un altul”[409][410]. Poate că, în acelaşi fel, criticul este cel care se situează de două ori la distanţă: la o distanţă faţă de un prim obiect, care este existenţa mentală a altuia; însă datorită apariţiei acestui prim obiect în distanţă, se iveşte şi o a doua distanţă, în adâncul căreia se descoperă un al doilea obiect a cărui contemplare directă ar fi fost sau imposibilă, sau intolerabilă; dat fiind că el este acel chip al nostru a cărui vedere n-o putem suporta decât cu stricta condiţie de a-l vedea reflectat într-un *joc* de oglinzi. Astfel, exerciţiul gândirii critice se dovedeşte analog îndeosebi practicii jocului şi a vieţii mascate. Printr-o serie de prefăcătorii, de imagini-releu, când acceptate, când respinse, criticul va reuşi să evoce de la distanţă prezenţa sa îndepărtată, devenită „simplu obiect de reflecţie”. Prin aceasta el se aseamănă iarăşi cu „melancolicul” (despre care Jean Starobiński scrie în prezent o lucrare): „El nu vedea propria sa viaţă de la distanţă, ca pe o parte a

408 Valéry, Essais et témoignages, p. 145.

409 Parole et silence de Claudel, p. 523.

410 Montesquieu par lui-même, p. 26.

* îmi sînt mie însumi teatru (N.T.).

spectacolului universal: *ipse mihi theatrum*. Conştiinţa reflexivă este minunat de neutră şi detaşată”[411].

Însă ea nu e neutră şi detaşată decât pentru că a ştiut să facă să urmeze după atitudinea de aderenţă o atitudine de degajare. Nimic n-ar fi mai rece şi poate că nici mai puţin clarvăzător decât o conştiinţă care, de la început şi pentru totdeauna, s-ar situa în afară, şi-ar refuza atitudinea de simpatie, s-ar izola în voinţa sa de libertate. Dar atitudinea lui Starobiński este asemănătoare cu cea a perceptorului lui Emile şi prietenul Sofiei, care începe prin a împărtăşi efuziunile vieţii lor sensibile, gustând în felul acesta o fericire pe care nu o putea într-adevăr înţelege decât bucurându-se de ea dinlăuntru; dar care, totuşi, aşa cum subliniază Starobiński, „îşi păstrează întreaga-i libertate, tocmai atunci când se scufundă în această fericire străină”[412]. Activitatea critică se aseamănă mult cu o „participare fără legături”. Ea este dublă, implicând simultan sau succesiv „distanţa absolută şi intimitatea absolută”[413]. „Critica completă, spune Starobiński, nu e poate nici cea care năzuieşte spre totalitate, nici cea care năzuieşte spre intimitate; e o *privire ce ştie să ceară rând pe rând dominarea* (*le surplomb*) *şi intimitatea*”.[414] Intimitate iniţială sau finală, obţinută prin mişcarea inteligenţei care se transformă în simpatie; cunoaştere întotdeauna finală, privire care cade de sus, în care se metamorfozează căldura spiritului ce se preface în pură lumină.

SARTRE

„Dacă prin imposibil ai intra *într-o* conştiinţă, ai fi cuprins de un vârtej şi aruncat afară”[415].

Această frază ne-ar putea servi foarte bine pentru a

---

411 La mélancolie de l’anatomiste, p. 25.

412 La transparence et l’obstacle, p. 221.

4130 3 Montaigne ou la conversion à la vie, p. 40.

414 L’oeil vivant, p. 27.

415 Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl, l’intentionalité (O idee fundamentală a fenomenologiei lui Husserl, intenţionalitatea), ianuarie 1939, Situations, I, p. 32.

defini atitudinea lui Sartre în materie de critică. Căci orice critică presupune tocmai un act de identificare, iar Sartre declară imposibilă această identificare. El o declară imposibilă în două moduri diferite. Imposibilă mai mtâi pentru că nicio critică nu poate pătrunde în conştiinţa altei persoane; iar apoi, pentru că, presupunând că ar putea pătrunde, conştiinţa critică nu s-ar putea menţine acolo.

Să luăm în considerare mai întâi prima dintre aceste două propoziţii. Pentru ce, în ochii lui Sartre, gândirea critică nu poate să pătrundă în interiorul oricărei alte gândiri? El vă va răspunde că raţiunea acestui fapt e că nu există interior: „Conştiinţa nu are lăuntru”. În vechea critică, bazată ea însăşi pe o veche psihologie, orice gândire individuală putea fi concepută ca având un lăuntru şi un afară; şi dacă spaţiul din afară nu era decât un comportament extern a cărui semnificaţie nu putea fi descifrată, însăşi această semnificaţie trimitea la un lăuntru, adică la un univers mental alcătuit din idei, din sentimente, din amintiri şi tendinţe, trimiţând ele însele la un anumit fond permanent al existenţei, numit substanţă. A te identifica cu ideile, sentimentele, amintirile şi tendinţele unui individ însemna a te identifica prin intermediul lor cu individul însuşi, în ceea ce avea el substanţial. După ce a făcut acest lucru, nu-i mai rămânea criticului decât să dezvăluie cititorului această substanţialitate scoasă la lumină. Or, în ochii lui Sartre, toate acestea aparţin unei psihologii revolute. Nimic substanţial nu mai rezidă într-o fiinţă pentru a constitui interiorul acestei fiinţe. Ideile, sentimentele, tendinţele, chiar şi amintirile, toate acestea nu mai constituie decât obiecte de conştiinţă, exterioare acesteia şi neexistând prin urmare decât în afara ei. Cât despre conştiinţa însăşi, în sine, ea e goală pentru Sartre. Ea e total lipsită de lăuntru, şi aceasta e raţiunea foarte simplă pentru care e imposibil să pătrunzi în ea; nu pentru că lăuntrul ei ar fi de nepătruns, ci pentru că lăuntrul nu există: asemănătoare prin aceasta acelor sate contrafăcute alcătuite numai din faţade, pe care Potemkin le construia pe drumul parcurs

de Ecaterina a II-a, cu prilejul călătoriei acesteia în Crimeea. Critica nu se poate identifica cu ceea ce, în sensul cel mai riguros al termenului, este substanţial. Ea însăşi fiind nesubstanţială (de vreme ce e conştiinţă), n-ar putea să se confunde cu altă nesubstanţialitate; decât în mod pur negativ, ca atunci când se spune că zero este egal cu zero.

Însă îndărătul acestei prime imposibilităţi se descoperă o a doua. Conştiinţa critică nu numai că nu poate pătrunde în această interioritate negativă constituită de conştiinţa celuilalt, ci, presupunând că o poate face, ea s-ar găsi deîndată expulzată ca de un violent curent de aer. Pentru că orice conştiinţă este un vid orientat spre o plenitudine externă, deci o mişcare centrifugă ori tangenţială prin care, smulgându-se din propriul său gol, ea se proiectează asupra unui obiect din afară. Astfel, conştiinţa critică, încercând să se amestece în conştiinţa studiată, ar fi asemănătoare unuia dintre acele corpuri uşoare introduse într-o ţeavă prin care trece un curent rapid, şi care ar fi imediat antrenate în afară de emanaţia ce se produce.

Pe scurt, pentru Sartre conştiinţa nu poate nici să pătrundă, nici să se menţină în conştiinţa criticată. O identificare în profunzime, o identificare eu profunzimea existenţei, aşa cum o găsim la Rivière, la Du Bos, sau mai recent la Marcel Raymond, este de neconceput din partea lui Sartre. Înseamnă totuşi aceasta că în sistemul său orice identificare a doua conştiinţe e de neconceput? Desigur, vidul conştiinţei critice nu se poate contopi cu vidul conştiinţei criticate. Dar ea poate cel puţin s-o însoţească pe itinerarul său, s-o urmeze în mişcarea prin care, exteriorizându-se, trece de la golul său lăuntric la plenitudinea externă. Dacă e adevărat că orice conştiinţă este *proiect* de a deveni ceva, acest proiect nu e o pură absenţă de existenţă, e o lipsă în care se oglindeşte un plin, o imagine de care se leagă o anumită dorinţă omenească. Din momentul în care conştiinţa devine – aşa cum este, pare-se, destinul ei la Sartre – conştiinţă a

altceva decât sine, în acelaşi timp ea se exprimă, se revelează, devine perceptibilă pentru altă conştiinţă. Dorinţa care o orientează îi dă o formă. Aceasta poate fi recunoscută, interpretată, însuşită. Eu, conştiinţă critică, pot să mă identific cu acest alt „eu", revelat în întregime în *intenţia* care, deviindu-l, îl individualizează. „Această necesitate a conştiinţei de a exista ca o conştiinţă a altceva decât sine, scrie Sartre, Husserl o numeşte intenţionalitate Pot trăi această intenţionalitate a conştiinţei celuilalt, plasându-mă eu însumi – eu, criticul – în punctul de plecare al perspectivei ce duce de la el la obiectul care îl ocupă. Astfel voi trăi viaţa celuilalt aşezând înaintea propriilor mei ochi obiectul pe care conştiinţa celuilalt şi-l aşază înaintea ochilor ei. Printr-un paradox ce aparţine esenţialmente gândirii critice a lui Sartre, aceasta nu poate trăi în interior gândirea altuia decât întorcându-i spatele acestui interior, negându-i existenţa şi concentrându-se, dimpotrivă, asupra a ceea ce este exterior acestei gândiri. Spune-mi ce exterior frecventezi şi voi şti cine eşti pe dinăuntru.

N-o voi şti decât numai în felul acela. Nimic n-ar fi mai greşit din partea mea, a criticului, decât să presupun o altă conştiinţă, o conştiinţă de scriitor, ca *fiind*, ca deja instalată în existenţa sa. O conştiinţă nu *este* niciodată. Ea *se face*, spune Sartre. Criticul urmăreşte să surprindă, ca să spunem aşa, în trecere, tocmai această devenire, înainte ca, *fiind făcută*, ea să nu mai fie decât o conştiinţă încremenită, oprită, o conştiinţă preschimbată în contrarul ei, adică într-o esenţă sau într-un obiect. Lansând cunoscuta polemică cu Mauriac (reproşându-i că impune personajelor sale o substanţă artificială şi că le transformă astfel în lucruri), Sartre nu numai că a afirmat o anumită concepţie – nouă, într-un cuvânt – a romanului, ci şi-a definit, în acelaşi timp, şi poziţia sa de critic. Dacă într-adevăr personajul de roman nu trebuie să fie prizonierul unei anumite definiţii a lui anterioare (caracterul său, esenţa sa), ci, dimpotrivă, să se inventeze pe sine în fiecare moment, *a fortiori* lucrurile trebuie să se petreacă la fel cu

romancierul pe cale de a-şi scrie romanul şi cu criticul pe cale de a participa la această liberă creaţie a romanului. Unui roman „deschis”, deschis spre lumea din afară, deschis spre viitor, deschis spre o pluralitate de obiecte prin intermediul cărora iese la lumină intenţionalitatea gândirii creatoare, trebuie să-i corespundă o critică ce percepe treptat şi care urmează curba acestor evoluţii capricioase. Mai mult, unei opere mereu percepute ca metamorfozându-se ea însăşi şi creându-şi propriul viitor, trebuie să-i corespundă o critică ce are grijă să nu-şi închidă niciodată omul în partea revolută a operei sale, în *trecutul* său de scriitor: deci o critică deschisă la rândul ei, descriind mai degrabă un viitor decât un trecut. Acest lucru se vede cu o deosebită limpezime în primele scrieri critice ale lui Sartre, care sunt de departe şi cele mai bune. În *Faulkner*, *Blanchot*, *Dos Passos*, *Giraudoux*, *Camus*, *Ponge*, ceea ce ni se prezintă sunt debuturile unor scriitori. Puţin interesează faptul că în anumite cazuri particulare e vorba de scriitori evident experimentaţi, ca de exemplu Giraudoux sau Dos Passos, şi nu de adevăraţi debutanţi cum erau Blanchot, Faulkner sau Camus. Căci toţi erau surprinşi în actul prin care găseau o soluţie unei situaţii date, şi chiar în acel soi de încurcătură în care se aflau înainte de a fi găsit această soluţie; astfel încât la ei se remarcă (exact ca la acel personaj ezitant din romanul sartrian, numit Mathieu, care ne e înfăţişat înainte de a se folosi de libertatea sa) o conştiinţă creatoare care luptă cu problemele sale şi îşi încearcă soluţiile. Exista aici o minunată critică a lui Sartre ce însoţea operele în însuşi avântul lor, colaborând, la urma urmelor, cu ele pentru rezolvarea dificultăţilor.

Sartre a renunţat la acest fel de critică. Critica sa a devenit treptat din ce în ce mai puţin deschisă, din ce în ce mai puţin mlădioasă, din ce în ce mai puţin dispusă să urmeze printr-o identificare simpatizantă meandrele inventive descrise de autorii de care se ocupă. Sartre nu mai ţine să ia parte la mişcarea conştiinţelor în gestaţie decât pentru a le surprinde greşind şi a le dojeni pentru

alegerea pe care au făcut-o. Astfel s-a produs o schimbare radicală în critica sartriană. Moralismul lui Sartre îl constrânge acum să examineze dacă scriitorul despre care se vorbeşte s-a interesat într-adevăr de problemele epocii sale, aşa cum *trebuia* s-o facă. El îl mustră dacă n-a făcut nimic în acest sens, îl denunţă pentru că n-a vrut să înţeleagă că era „în situaţie" în timpul său. Cu siguranţă, în acest moment, Sartre e la mii de leghe de critica de identificare. Ba, mai mult! Nu e atât de sigur! Ceea ce Sartre îi reproşează, de exemplu, lui Baudelaire, este că nu a acţionat aşa cum Sartre însuşi ar fi fost îndemnat s-o facă, într-o serie de situaţii pe care criticul nu le consideră numai din exterior, ci în interiorul cărora se înserează el însuşi, luând hotărâri, nutrind proiecte, întreprinzând acţiunile în care Baudelaire evita să se angajeze, astfel că Sartre e acela care, la fel cu înlocuitorul unui recrut din epoca napoleoniană, trage gloanţele şi poartă cartuşiera celui pe care îl înlocuieşte. Nu greşim deci spunând că dacă Sartre se desolidarizează din ce în ce mai mult, în criticile sale, de *intenţiile* scriitorilor despre care vorbeşte, în schimb el se solidarizează din *ce* în ce mai mult cu condiţiile externe în care aceşti scriitori se află situaţi.

ROLAND BARTHES

În opoziţie cu critica identificatoare şi contemplativă, cea a lui Du Bos, a lui Rivière, a lui Raymond, care reuneşte în mod spontan gândirea reflectoare a criticului cu gândirea reflectată a romancierului sau a poetului pe care îl studiază, se distinge, aşadar, o altă critică, aceea de exemplu, a lui Maurice Blanchot, iar uneori şi a lui Jean Starobiński, care se afirmă drept act de conştientizare a distanţei ce desparte subiectul care critică de obiectul criticat. Or, un asemenea act de conştientizare nu e posibil decât pentru că, la Starobiński ca şi la Blanchot, gândirea critică se diferenţiază cât poate de mult de obiectul pe care îl ia în considerare, pentru a-l reflecta mai bine. Acceptând, accentuând chiar separaţia inevitabilă care există între gândire şi ceea ce ea gândeşte, inteligenţa critică încearcă astfel să atingă un grad de luciditate până

la care n-ar putea să se ridice niciodată dacă s-ar apropia de obiectul său până la contopirea cu el.

Uneori această exteriorizare a actului critic e dusă totuşi până la un asemenea punct, încât nu mai există subiect reflector, nu mai subzistă decât obiectul reflectat. Critica devine atunci oglinda impersonală în care obiectul – nimic altceva decât obiectul – se dezvăluie în alcătuirea sa, în compoziţia sa, în relaţia dintre părţile sale, în ordinea sa lingvistică. Acesta e, pare-se, punctul de vedere – presupunând că există şi aici un punct de vedere – în care pretinde a se plasa critica structuralistă. În loc să se afirme drept conştiinţă a operei, spiritul consimte să nu mai fie decât verificatorul ei. În virtutea acestei renunţări, orice viaţă subiectivă se retrage din opera însăşi. Ea nu mai este o gândire care îşi oferă obiecte, ci un ansamblu de obiecte care există doar prin raporturile lor reciproce. Pe scurt, sub acest aspect, critica îşi interzice orice funcţie, în afară de una singură: perceperea realităţii obiective care constituie opera. Critica devine actul de constatare a unui cuvânt, înregistrarea unei îmbinări de semne.

Aceasta e raţiunea pentru care o asemenea critică nu e niciodată atât de în largul său ca atunci când se ocupă de o operă în care partea subiectivă este aproape nulă, iar partea obiectivă e cât mai aproape cu putinţă de a forma totalitatea a ceea ce se exprimă. Operele lui Robbe-Grillet sunt exemple potrivite ale unei astfel de literaturi voit şi exclusiv obiective, căreia i se aplică o critică pe care am putea-o numi obiectivantă, de vreme ce nu caută decât să pună în relief *Dasein*-ul obiectului. Maximum de obiectivitate, minimum de subiectivitate sau, ca să folosim faimoasa expresie a lui Roland Barthes, grad zero al scriiturii, acesta e mediul abia mental în interiorul căruia structuralismul pretinde să se închidă. Dar ce trebuie oare să înţelegem prin acest „grad zero”? Nu e el actul prin care spiritul, reducându-şi la zero intervenţia în înţelegerea internă a operei, aceasta i se înfăţişează sub forma unei pluralităţi de funcţiuni lingvistice construindu-

se în reţea şi constituind o structură? În fond, ceea ce frapează înainte de toate în critica structuralistă este voinţa de a nu mai acorda nicio parte activă conştiinţei. Pentru ea nu mai există nimic altceva decât o realitate externă, pur verbală: să spunem un discurs şi chiar, în acest discurs, forma pe care o adoptă, nu substanţa subiacentă, materială sau spirituală, care îi este proprie. Critica lui Barthes are deci o latură negativă, pe care e important s-o arătăm.

1 *Existenta*, *existenta ca atare* (germ. *da = aici* 4 – *sein = a fi*) – N. T.

Ca şi poezia lui Mallarmé, ea se caracterizează mai uşor prin omisiunile decât prin afirmaţiile sale. În fiecare clipă, ceea ce apare cu precădere în ea este o absenţă, o privare de existenţă: „În *Le voyeur*, spune Barthes, nu mai există nicio caracterizare a istoriei. Aceasta *tinde spre zero*”. Puţin mai departe, dar tot în acelaşi text, Barthes vorbeşte despre *starea zero* a anecdotei. Exemplele s-ar putea înmulţi. Barthes îl laudă pe Robbe-Grillet pentru că a căutat îndeosebi să exprime o negativitate. „Minuţia privirii, spune în legătură cu el, este *pur negativă*, ea nu instituie nimic, sau mai degrabă instituie *nimicul* omenesc al obiectului”. Nimic omenesc, lipsă a prezenţei care se manifestă prin suprimarea oricărui semn afectiv ce ar putea să califice obiectul, să-i dea cea mai neînsemnată înfăţişare subiectivă, şi aceasta cu intenţia expresă de a-i salvgarda integritatea obiectivă. Într-un cuvânt, gradul zero al scriiturii înseamnă reducerea la neant a subiectivităţii, şi aceasta datorită unui limbaj cât mai lipsit cu putinţă de emoţie şi chiar de imaginaţie. E frapant să constataţi că efortul lui Barthes de a reduce la nimic, la zero, partea subiectivă a activităţii literare îl determină să adopte o atitudine nu deosebită de cea a lui Gaston Bachelard, pe vremea când, hotărât să psihanalizeze gândirea omului de ştiinţă, acesta voia să cureţe limbajul de toate imaginile în care se trădează acţiunea subiectivităţii. S-a văzut cum, la Bachelard, această voinţă de a ajunge la un obiectivism pur s-a prefăcut în contrarul

ei, şi ce admirabilă revanşă şi-a luat în cele din urmă în critica sa subiectivismul ameninţat să se stingă. Nimic mai pozitiv, într-adevăr, decât mişcarea prin care imaginaţia materiei face ca la Bachelard spiritul să basculeze în cele din urmă de partea reveriei şi a sentimentului de sine. La capătul opus, nu există la Barthes – cel puţin până în prezent – nicio mişcare de acest gen. E cu neputinţă să găseşti în scrierile sale cel mai neînsemnat început al unui act al spiritului, prin care acesta s-ar abate de la obiecte pentru a se surprinde în poziţia sa centrală şi în evidenţa sa interioară.

De fapt, la Barthes nu există conştiinţă de sine, nu există *Cogito*. Spiritul nu e prezent decât prin absenţă. El este ceea ce e omis, ceea ce e negat, ceea ce e trecut sub tăcere. De unde o curioasă asemănare între anumite texte ale lui Barthes şi cele ale lui Blanchot. De o parte ca şi de cealaltă, spiritul nu se poate revela spiritului decât la modul negativ, sub forma unui vid. În sânul structurării universale a cuvântului, el se dezvăluie ca nonstructură, ca un necuvânt. Cuvânt, aşadar, nerostit, structură needificată, loc lăsat gol pe dinăuntru în centrul unui spaţiu în care nimic subiectiv nu mai poate avea loc şi, în special şi mai ales, *eul* însuşi. Acolo unde totul capătă o formă, el, şi împreună cu el întreg universul său mental, alunecă în inform. Astfel Barthes scrie: „Scriitorul este singurul, prin definiţie, care îşi *pierde propria sa structură* şi pe cea a lumii în structura cuvântului”.

Reducerii la zero a subiectului îi corespunde instaurarea obiectului drept centru exclusiv de pozitivitate în opera literară. Obiectul *este*, şi numai existenţa lui poate fi afirmată. El este în întregime format din limbaj, adică din elementele sale componente şi din nimic altceva. Este un ansamblu de funcţiuni structurându-se prin înseşi relaţiile lor. Este un sens care se rosteşte, fără ca la sursa acestei rostiri să existe un subiect rostitor. Totul se petrece ca şi cum, ca să fi existat operă literară, ar fi trebuit şi ar fi fost suficient să fi existat o structurare de cuvinte semnificante, fără să fi fost necesar a se ţine seama nici de

un semnificator, nici de un semnificat. Operă deci suspendată, nu de existenţa unui autor, nici chiar de cea a lucrurilor reale, ci doar de actul prin care, rostindu-se, limbajul se susţine pe sine însuşi. Astfel, în structuralism se evidenţiază o pretenţie egală cu a lui Mallarmé, aceea de a înlocui existenţa adevărată a obiectelor şi a eului cu o existenţă verbală, realitatea – cu un cuvânt.

Dar dacă aşa arată literatura pentru structuralism, care e concepţia sa despre critica literară? Va fi un limbaj despre un limbaj, o structură a structurii. În discursul critic al lui Roland Barthes se observă mereu intenţia de a stabili, dincolo de limbajul-obiect, un alt limbaj, medium lingvistic din care orice desemnare concretă ar fi desfiinţată, din care orice semnificaţie referitoare la lumea exterioară ar fi dispărut şi în care obiectivitatea verbală, purificată de orice semnificaţie externă şi întâmplătoare, s-ar mulţumi să se semnifice pe sine, şi aceasta numai prin modul său de funcţionare. Activitatea literară ar deveni o combinatoare de mişcări verbale. La acest grad, care e polul opus al gradului zero al scriiturii, opera s-ar revela criticului într-o absenţă totală de individualitate, de subiectivitate, şi chiar de semnificaţie. Actul critic nu ar avea altă raţiune de a fi decât aceea de a face să apară, la nivelul de rarefiere şi de abstracţiune cel mai înalt, nonsubiectivitatea operei şi acea stranie absenţă de referinţe la lumea exterioară sau la persoană, care ar face din ea un polipier de sensuri diferite, însă legate toate între ele şi orientate spre o centralitate verbală lăuntrică, la fel cu nişte corali opunând o barieră continuă agitaţiei nedefinite a apelor largului şi scăldându-se, pe de altă parte, în apele lagunei. Critica e împlinirea obiectivităţii limbajului. Ea desăvârşeşte nimicirea subiectivului. Ea e sterilizarea finală a tot ceea ce a putut fi spus. De aceea, nu e deloc de mirare a vedea critica lui Barthes supunându-se, cu o constanţă remarcabilă, abstracţiunii celei mai mari: desigur, nu acea abstracţiune care se mulţumeşte să substituie lucrurilor concrete ideile corespondente (Barthes nu e un platonician), ci cealaltă

abstracţiune care, sustrăgând cuvintelor realităţile pe care le desemnează, nu mai caută să vadă în ele decât un joc lingvistic. Pură ştiinţă a unui limbaj care se rosteşte şi care, rostindu-se, se compune, şi sfârşeşte prin a ajunge la un fel de coerenţă formală, dincolo de care nimic nu se poate gândi şi nici formula.

Aceasta e critica lui Barthes, cea mai puţin subiectivă din câte există, cea care ar vrea să se întemeieze ca ştiinţă universală a cuvântului prin desfiinţarea subiectului.

Dacă această pretenţie este confirmată, trebuie să spunem că nu există o alta mai îndepărtată de tot ceea ce caracterizează critica imediat precedentă. Aceasta, fie că a fost spiritualistă, la Rivière sau Du Bos, critică a identificării şi a prezenţei la Raymond sau Béguin, critică fenomenologică sau intenţionalistă la Bachelard, Sartre, Blin sau Blanchot, se înfăţişa şi se înfăţişează încă esenţialmente ca surprindere a activităţii conştiente inerente operei. Critică subiectivă, critică în întregime conţinută într-un act de intersubiectivitate. Pe de altă parte, în critica structuralistă sau barthiană nu e loc pentru un act de conştiinţă sau, cel puţin, acest act de conştiinţă nu poate fi niciodată mărturisit sau explicitat. Cuvântul se desfăşoară într-o muţenie a spiritului. Trebuie deci să ne resemnăm a crede că într-o asemenea critică, care e cea de azi şi poate cea de mâine, tăcerea conştiinţei şi absenţa subiectului se vor prelungi la nesfârşit? Nu cred. O experienţă statornică ne arată că în materie de istorie literară, ca în oricare alta, nu există niciodată vreun mijloc de a priva în întregime de cuvânt partea subiectivă a fiinţei şi că, alungată ori obligată să tacă, ea reapare şi se afirmă într-o manieră nouă. Toate încercările de obiectivare a literaturii au sfârşit în cele din urmă cu o reinstaurare a subiectului în literatură. Vreţi să faceţi o literatură în întregime obiectivă? Vedeţi până la urmă, inevitabil, cum se iveşte din nou, în centrul obiectivităţilor triumfătoare, o subiectivitate zadarnic negată ori exclusă. Aceasta este situaţia obiectivismului goethean, a realismului flaubertian, la parnasieni şi la pozitivişti.

Alungaţi subiectivitatea, ea se întoarce cu paşi repezi. Fără îndoială, atunci când revine, ea pare diferită de sine însăşi. Exilul şi negarea au o valoare de catharsis. După o absenţă, subiectivitatea reapare lipsită de atributele sale facile, de sentimentalitate, de excesul de personalitate, de relaţiile adeseori iluzorii ce păreau a o lega, în afara operei, de cutare existenţă umană, de cutare adevăr biografic. Pe de altă parte, ea reapare purificată şi asociată, în modul cel mai limpede, cu structura unui discurs. Ea e o gândire vorbitoare, o conştiinţă semnificându-se în obiectele sale verbale. Dar până în prezent această reapariţie nu se face decât într-un mod aproape invizibil, uneori chiar, ea nu are loc decât sub forma unui tipar gol. În studiile cele mai admirabile ale lui Barthes şi ale celui mai fin dintre discipolii săi, Gérard Genette, se simte în mod constant prezenţa negativă dar activă a unei subiectivităţi nerecunoscute. În ariditatea voită a scriiturii, ea e acolo, însă incognito, ea se înscrie pe margine şi în alb.

FENOMENOLOGIA CONŞTIINŢEI CRITICE

I

Să ne reamintim începutul lui *Igitur*. Într-o odaie goală, pe o masă, o carte îşi aşteaptă cititorul. Mi se pare că aceasta este situaţia iniţială a oricărei opere literare. Înainte ca cineva să înceapă a o citi, nu există decât un obiect de hârtie care, prin prezenţa sa inerentă într-un loc oarecare, îşi afirmă doar existenţa sa de obiect. Astfel, pe rafturile bibliotecilor, în vitrinele librăriilor, cărţile aşteaptă să vină cineva să le elibereze de materialitatea, de nemişcarea lor. Aşteaptă oare cu adevărat, pândesc oare venirea celui care va produce în ele marea schimbare pe care o ştim? E puţin probabil. Tot ce se poate afirma este că, înainte de venirea cititorului, cărţile rămân la locul şi în starea în care sunt. Fără îndoială, ele nu cunosc acel dureros chin al sufletului sfâşiat de dorinţa unui eveniment care l-ar transforma. Vai, se pare că într-adevăr cărţile nu cunosc neliniştea aşteptării. Ca toate obiectele materiale, ele trebuie că sunt mulţumite cu situaţia lor.

Totuşi, eu nu pot să mă conving întru totul de această nepăsare. Când văd cărţi pe tejghele, le compar cu acele animale aşezate de negustori în mici cuşti, şi care speră atât de vădit că un cumpărător le va alege. Căci, fără îndoială, animalele ştiu că soarta lor depinde de o intervenţie a omului, datorită căreia vor fi eliberate de ruşinea de a fi tratate ca nişte simple obiecte. Nu la fel se întâmplă cu cărţile? închise în ele însele, ignorate, umilite, ele rămân oferite acolo unde zac, până în clipa în care un cititor se interesează de ele. Ştiu ele oare că aceasta le-ar putea conferi o altă formă de existenţă? Uneori s-ar spune că sunt luminate de o speranţă. Citiţi-mă, par a spune. Rezist cu greu solicitării lor. Nu, cărţile nu sunt nişte obiecte ca oricare altele.

Din întâmplare, sentimentul pe care mi-l inspiră îl încerc şi în legătură cu alte obiecte. 11 încerc pentru anumite vase şi statui. Nu-mi va trece niciodată prin minte să fac înconjurul unei maşini de cusut, să privesc o farfurie pe dedesubt. Mă mulţumesc să cercetez faţa pe care mi-o prezintă. Însă statuile îmi inspiră dorinţa de a mă învârti în jurul lor, iar vasele dorinţa de a le lua în mină. Mă întreb de ce. Nu e oare pentru că îmi dau iluzia că există ceva în ele pe care l-aş putea percepe privindu-le sub un alt unghi? Un vas ori o statuie nu mi se par în întregime revelate de perimetrul pereţilor lor. Pe lângă suprafeţe, ele trebuie să mai aibă un lăuntru. Care este acest lăuntru, acest lucru mă nedumereşte şi mă sileşte să mă învârt în jurul lor, ca pentru a găsi intrarea unei încăperi secrete. Dar nu există intrare (în afară de deschiderea din partea de sus a vasului, care nu e, de altminteri, decât un fals orificiu). Vasul şi statuia sunt închise. Ele mă silesc să rămân în afară. Nu le văd decât din exterior, ele mă condamnă la exterioritate. Nu putem intra cu adevărat în legătură. De unde indispoziţia mea.

Să lăsăm aici, cel puţin provizoriu, statuile şi vasele. N-aş vrea ca şi cărţile să fie la fel cu ele. Cumpără un vas şi pune-l acasă, acolo, pe o masă ori pe cămin – el se va lăsa, după o vreme, îmblânzit de privire. Va deveni unul din

oaspeţii familiari ai locuinţei tale. Însă el nu va rămâne mai puţin vas. Ia o carte şi, dimpotrivă, o vei vedea oferindu-se, deschizându-se. Tocmai această deschidere a cărţii îmi pare un lucru excepţional şi important. Cartea nu se închide în propriile ei contururi; ea nu se instalează în ele ca o fortăreaţă. Existând în sine, ea nu cere nimic mai mult decât să existe în afara ei ori să te lase să exişti în ea. Pe scurt, ceea ce este extraordinar în cazul cărţii, e faptul că între tine şi ea barierele cad. Eşti în ea, ea este în tine, nu mai există nici afară nici înăuntru.

Acesta e fenomenul ce are loc în odaia goală din *Igitur*. Cineva intră în ea, ia cartea deschisă pe masă şi începe să o citească. Apoi, survine dispariţia zidurilor, absorbirea spiritului într-un obiect, strania penetrabilitate de care aceasta din urmă dă dovadă. Aşa cum spuneam, acelaşi lucru se petrece atunci când cumperi o pasăre, un câine, o pisică, pe care îi vezi metamorfozându-se într-un prieten. Tot aşa, dacă îmi iubesc cărţile este pentru că recunosc în ele nişte fiinţe susceptibile de a-mi restitui ceva din afecţiunea pe care le-o port. Dar aceasta e oare totul? Transformarea pe care o operez într-o carte, citind-o, se mărgineşte oare la a o ridica la rangul de persoană vie? Lucrurile merg şi mai departe. Are loc un nou fenomen, în definirea căruia întâmpin mari dificultăţi.

Ca să reuşesc acest lucru, trebuie să revin la situaţia despre care tocmai am vorbit. O carte e aici, aşteptând într-o odaie goală. Dar iată că cineva intră, eu de pildă, eu care răsfoiesc cartea şi încep să o citesc. Atunci, în chiar clipa aceea, din obiectul deschis în faţa ochilor mei văd ieşind o mulţime de cuvinte, de imagini, de idei. Gândirea mea le ia în stăpânire. Îmi dau seama că ceea ce ţin în mână nu mai e un simplu obiect, nici chiar o fiinţă care e numai vie, ci o fiinţă înzestrată cu raţiune, o conştiinţă: conştiinţă a celuilalt, nu deosebită de cea a cărui prezenţă o presupun în mod automat în toate făpturile omeneşti pe care le întâlnesc; dar care, în acest caz special, mi se deschide, care îmi îngăduie să-mi scufund privirea înăuntrul ei înseşi, care merge până acolo încât mă lasă –

privilegiu nemaiauzit – să gândesc ceea ce gândeşte şi să simt ceea ce simte.

Lucru nemaiauzit, ziceam. Un lucru nemaiauzit e, întâi de toate, dispariţia a ceea ce numeam obiect. Unde e cartea pe care o ţineam în mână? Ea e încă aici şi, în aceeaşi clipă, nu mai este, nu mai e nicăieri. Acest obiect pe de-a-ntregul obiect, acest lucru de hârtie aşa cum există lucruri de metal sau de porţelan, acest obiect nu mai este sau, cel puţin, este ca şi cum n-ar fi, atâta timp cât citesc cartea. Căci cartea a încetat să fie o realitate materială. Ea s-a preschimbat într-o suită de semne ce încep să existe pe cont propriu. Unde se desfăşoară această nouă existenţă? În mod sigur, nu în obiectul de hârtie. În mod sigur nici în vreun alt loc situat în spaţiul exterior. Rămâne un singur loc posibil de existenţă a semnelor: forul meu interior.

Cum s-a săvârşit acest fapt? Prin ce procedeu, datorită cărei mijlociri? Cum am putut oare să-mi deschid atât de complet gândirea faţă de ceea ce, în mod obişnuit, se află exclus din ea? Cum am putut pătrunde atât de uşor în interiorul unei gândiri care îmi este închisă în cea mai mare parte din timp? Nu ştiu. Ştiu doar că, citind, percep în mintea mea o mulţime de idei care sunt instalate aici ca la ele acasă. Fără îndoială acestea sunt încă obiecte: imagini, noţiuni, cuvinte, deci obiecte ale gândirii mele. O enormă diferenţă se descoperă totuşi între aceste obiecte incontestabil mentale care îmi ocupă spiritul şi, pe de altă parte, cele ce-mi cad sub ochi şi dintre care cartea, înainte de a începe să o citesc, era un exemplu ca atâtea altele. Căci cartea, ca şi vasul, ea şi statuia, ca şi masa, era un obiect printre altele, situat în lumea din afară: lumea în care ele obişnuiesc să trăiască între sine ori fiecare pentru sine, neavând nicio nevoie să fie gândite de către gândirea mea; în timp ce în lumea lăuntrică, în care se joacă, precum nişte peşti într-un acvariu, cuvinte, imagini şi idei, aceste entităţi mentale au nevoie, pentru a exista, de lăcaşul pe care li-l procur; ele depind de conştiinţa mea.

Această dependenţă constituie în acelaşi timp un dezavantaj şi un avantaj. Aşa cum am spus, faptul de a se

putea lipsi de orice intervenţie a gândirii este privilegiul obiectelor exterioare. Ele nu cer decât să fie lăsate în pace. Se descurcă singure. Însă nu la fel stau lucrurile desigur, cu obiectele lăuntrice. Prin constrângere ele au fost silite să-şi schimbe natura. Preschimbate în imagini, idei şi cuvinte, ele au devenit entităţi pur spirituale, într-un cuvânt, ca să poată exista ca obiecte mentale, au fost nevoite să renunţe la orice speranţă de a avea o existenţă reală. Pe de o parte, acesta e un motiv de părere de rău. De îndată ce înlocuiesc prin cuvintele unei cărţi percepţia mea directă asupra realităţii, mă predau, cu picioarele şi mâinile legate, atotputerniciei minciunii. Îmi iau rămas bun de la ceea ce este, prefăcându-mă a crede în ceea ce nu este. Mă înconjur de fantasme şi de fantome, sunt prada limbajului. Iar de această luare în stăpânire nu e chip să scap. Limbajul mă înconjoară cu ficţiunea lui aşa cum apa acoperă un regat înghiţit de mare. Nicio secţiune a realităţii nu e la adăpost de această îngropăciune universală. Caracteristica literaturii, adică a limbajului în libertate, a limbajului dedându-se neînfrânat exercitării depline a puterii sale, este de a nu respecta nicio realitate obiectivă, niciun lucru tangibil, niciun fapt dovedit. Nu mai rămâne din ea nicio parcelă ca o fărâmă de uscat în lichidul univers al ficţiunii. Pe de altă parte, strămutarea realităţii într-un echivalent imaginar, prin limbaj, are avantaje de netăgăduit. Universul ficţiunii, fiind mai fluid, este şi mai elastic decât cel al realităţii obiective. El se pretează la toate întrebuinţările, cedează fără prea multă rezistenţă solicitărilor spiritului. Mai mult, şi aceasta e cel mai însemnat dintre toate avantajele sale, acest univers lăuntric constituit de către un limbaj nu-mi pare radical opus mie care-l gândesc. Fără îndoială, ceea ce întrevăd printre cuvinte sunt nişte forme nu lipsite de aparenţă obiectivă. Însă acestea nu-mi par a fi de o altă natură decât gândirea mea care le gândeşte. Sunt obiecte, însă obiecte mentale, deci subiectivizate. Pe scurt, datorită faptului că prin intervenţia limbajului totul a devenit mental în mine, opoziţia dintre subiect şi obiectele sale s-a atenuat în mod

considerabil. Şi cea mai mare binefacere a literaturii este astfel ceea ce mă convinge că, datorită ei, mă aflu eliberat de sentimentul permanent de incompatibilitate între conştiinţa mea şi obiectele sale.

Iată, aşadar, ce remarcabilă transformare operează în mine lectura. Nu numai că ea face să dispară din jurul meu orice obiect fizic, inclusiv însăşi cartea pe care sunt pe cale de a o citi, dar ea înlocuieşte această obiectivitate externă cu o mulţime de obiecte mentale aflate în strânsă legătură cu conştiinţa mea. Totuşi, însăşi intimitatea în care trăiesc acum cu obiectele mele îmi va crea noi probleme. Cea mai ciudată este următoarea: eu sunt cineva căruia i se întâmplă să aibă drept obiect al propriilor sale gânduri nişte gânduri scoase dintr-o carte pe care o citesc şi care sunt cugetările altuia. Ele sunt ale altuia, şi totuşi eu le sunt subiectul. Situaţie şi mai surprinzătoare decât cea constatată cu puţin înainte. Gândesc gândirea altuia. Desigur, n-ar fi nimic uimitor în asta, dacă aş gândi această gândire ca pe o gândire a altuia. Însă o gândesc ca fiind a mea. E un fenomen dintre cele mai neobişnuite. De obicei, eu sunt cel ce gândeşte, eu care mă recunosc în nişte gânduri ce au putut veni de undeva, dar pe care mi le asum în clipa când le gândesc. Aşa trebuie înţeleasă afirmaţia lui Diderot: „Gândurile mele sunt târfele mele”. Înţelegeţi prin aceasta că aceste gânduri au putut fi gândite de toată lumea, fără a-şi pierde facultatea de a fi regândite de Diderot ca propriile sale gânduri. Cu alte cuvinte, ele încetează să mai aparţină celorlalţi pentru a deveni proprietatea celui ce le gândeşte ultimul. Însă în cazul lecturii mele actuale lucrurile stau cu totul altfel. Din cauza ciudatei invadări a persoanei mele de către gândurile altuia, sunt un eu căruia jî este dat să gândească o gândire care îmi rămâne străină. Sunt subiectul unor alte gânduri decât ale mele. Conştiinţa mea se comportă ca o conştiinţă a altcuiva decât mine.

Acest lucru merită să reflectezi asupra lui. Într-un anumit sens, trebuie să recunosc că nicio idee nu-mi aparţine cu adevărat. Nicio idee nu aparţine nimănui.

Ideile trec dintr-o minte într-alta, aşa cum trec monezile din mână în mână. Nimic nu e mai greşit, prin urmare, decât să defineşti o conştiinţă prin ideile pe care le emite ori le adoptă. Însă oricare ar fi aceste idei, oricât de puternică rămâne legătura care le uneşte de cel la care m-am dus să le caut, oricât de scurtă ar fi, pe de altă parte, şederea lor în gândirea mea care le primeşte, atâta timp cât le primesc, mă afirm ca subiect al acestor idei, sunt principiul subiectiv căruia aceste idei îi servesc pentru moment de predicate. Ba mai mult, acest principiu subiectiv nu poate fi conceput în niciun fel ca fiind el însuşi un predicat, el nu e niciodată lucrul despre care se vorbeşte, faptul la care te referi, ceea ce este gândit. El e ceea ce gândeşte, ceea ce desemnează, cel care tocmai vorbeşte. Pe scurt, el nu este niciodată un EL, ci un EU. El este eu, cel care mă gândesc, eu care gândesc la persoana întâi, eu care am drept obiect unul sau altul dintre gândurile mele. Or, ce se întâmplă când citesc o carte? Sunt eu atunci subiectul unei serii de predicate care nu sunt predicatele *mele*? Acest lucru e imposibil, poate contradictoriu în termeni. Simt prea bine că, deîndată ce gândesc un lucru, lucrul pe care îl gândesc devine, într-un anume sens, în mod nelămurit al meu. Tot ceea ce gândesc face parte din lumea *mea* mentală. Şi iată totuşi că mi-e dat să gândesc un gând care aparţine în mod manifest unei alte lumi mentale, care se gândeşte în mine ca şi cum nu l-aş gin di Lucru deja de neconceput, dar care îmi pare şi mai mult astfel dacă îmi dau seama că, orice gând trebuind să aibă un subiect ce-l gândeşte, acest gând străin din mine trebuie să aibă şi el în mine un subiect care îmi este străin. Totul se petrece, aşadar, ca şi cum lectura ar fi actul prin care o gândire ar reuşi să-şi ofere în mine un subiect care nu aş fi eu. Când citesc, eu rostesc în minte un EU, şi totuşi acest EU pe care îl rostesc nu este eu-însumi. Aceasta e adevărat chiar şi atunci când un erou de roman este înfăţişat de autor la persoana a treia (Julien Sorel), chiar atunci când nu există erou de roman şi nimic altceva decât reflecţiile unui eseist: căci, îndată ce există ceva

înfăţişat ca gândire, trebuie desigur să existe cineva care gândeşte şi cu care, în mod provizoriu, mă identific. „EU este un altul”, spunea Rimbaud. Un alt EU, care s-a substituit eului meu propriu şi care, atât cât va dura lectura, va continua să mă înlocuiască. Lectura e tocmai aceasta: un mod de *a ceda locul* nu numai unei mulţimi de cuvinte, de imagini, de idei străine, ci însuşi principiului străin din care emană şi care le adăposteşte.

Fenomen, desigur, greu de explicat, vreau să spun de gândit, dar care totuşi, odată ce-i admit autenticitatea îmi explică ceea ce altminteri mi-ar părea şi mai inexplicabil. Cum să explic, într-adevăr, dacă nu prin sechestrul altuia asupra fondului subiectiv al fiinţei mele, uimitoarea uşurinţă cu care nu numai că înţeleg, ci şi *simt* ceea ce citesc. Când citesc aşa cum trebuie să citesc, adică fără rezervă mentală, fără dorinţa de a apăra cu orice preţ independenţa judecăţii mele, cu întreaga adeziune pe care o pretinde orice lectură, înţelegerea mea devine intuitivă, iar sentimentul sugerat e însuşit deîndată. Cu alte cuvinte, înţelegerea despre care e vorba aici nu e o mişcare ce merge de la necunoscut la cunoscut, de la ciudat la familiar, din afară înăuntru. Ai zice că e mai degrabă un fenomen analog cu cel al amintirii, fenomen prin care obiectele mentale se înalţă de-a dreptul din adâncul obscur al conştiinţei pentru a se face recunoscute în plină lumină. Pe de altă parte – şi nu e nicio contradicţie în aceasta – lectura implică ceva ce seamănă apercepţiei cvasiconstante pe care o am despre mine însumi, act prin care sesizez dintr-odată ceea ce gândesc ca fiind gândit de către un subiect (care în cazul lecturii nu sunt eu, însă în toate celelalte cazuri sunt eu). Oricât de neobişnuită poate fi alienarea pe care mă face s-o sufăr lectura, aceasta nu întrerupe deloc în mine activitatea centrală, aceea a subiectului. Această activitate rămâne de altfel mereu aceeaşi. Ea se întoarce în continuitatea vieţii spirituale, care nu e neapărat lipsită de întreruperi şi metamorfoze, dar care nu e niciodată lipsită de prezenţa activă a unui subiect.

Lectura este deci actul prin care, cu toate că nu încetează să se exercite, principiul subiectiv căruia îi dau numele de EU se modifică în aşa fel încât nu mai am, la drept vorbind, dreptul de a-l considera că fiind EUL meu.

M-am împrumutat altcuiva, iar acest altcineva gândeşte, simte, suferă şi acţionează înăuntrul meu. Fenomen ce apare sub forma sa cea mai evidentă, şi chiar cea mai naivă, în starea de alienare în care mă aruncă anumite lecturi ce mă vrăjesc. Despre acestea spun că „au pus mâna pe mine”. Însă e important să remarcăm că acest sechestru al eului de către celălalt are loc nu numai la nivelul gândirii obiective, unde se descoperă imaginile, senzaţiile şi ideile pe care lectura mi le inspiră, ci şi la nivelul cel mai înalt, care este al subiectivităţii însăşi. Când sunt absorbit de lectură, un eu secund pune stăpânire pe mine şi simte pentru mine. Poate că, retras în vreun colţ din mine, asist în tăcere la această deposedare. Poate că ea îmi aduce o oarecare uşurare sau, dimpotrivă, un soi de nelinişte. Oricum, altcineva decât mine stăpâneşte scena, iar întrebarea ce mi se impune atunci, pe care trebuie neapărat să mi-o pun, este următoarea: „Cine este acest uzurpator ce ocupă primul rând? Cine e acel spirit ce umple cu sine conştiinţa mea, şi cine, atunci când spun EU, este EUL pe care-l spun?”

Acestei întrebări i se dă deîndată un răspuns, poate prea facil. Acest EU care gândeşte în mine atunci când citesc o carte este EUL celui ce scrie această carte. Când îl citesc pe Baudelaire sau Racine, cei ce gândesc şi se citesc în mine sunt realmente Baudelaire sau Racine. Nu e oare orice carte pentru autorul ei un mijloc de a-şi apăra ideile, sentimentele, modurile sale de a visa şi de a trăi, dorinţa de a-şi salva eul de la moarte? O astfel de interpretare a fenomenului lecturii nu e falsă. Ea năzuieşte să justifice ceea ce se numeşte îndeobşte explicarea biografică a operei. Orice operă literară este într-adevăr impregnată de spiritul celui care a scris-o. Făcându-ne s-o citim, el trezeşte în noi echivalentul a ceea ce a gândit sau simţit. A înţelege o operă literară înseamnă deci a lăsa fiinţa care a

scris-o să ni se dezvăluie *în* noi. Nu biografia explică opera, ci mai degrabă opera este aceea care ne face să înţelegem biografia.

Dar această interpretare este în parte falsă. E adevărat că există o analogie între operele unui scriitor şi experienţele vieţii sale. Acestea pot fi ca o versiune incompletă a celor dintâi. Şi, la fel, există o analogie şi mai semnificativă între toate operele aceluiaşi autor. Ansamblul pe care îl înfăţişează seamănă, cel puţin prin îngrămădirea de cuvinte, de vise şi de reflecţii ce se descoperă în el, acelei alte îngrămădiri, de data aceasta în memorie, a tuturor evenimentelor unei vieţi mentale. Totuşi, fiecare operă pe care o citesc refuză să se confunde cu această totalitate dezordonată. Ea pretinde să trăiască separat, din propria sa viaţă. Subiectul care mi se dezvăluie aici prin lectură nu e autorul, fie în ansamblul confuz al experienţelor sale externe şi interne, fie chiar în totalitatea, mai omogenă, a scrierilor sale. Subiectul care guvernează opera nu poate fi decât în operă. Desigur, pentru a o înţelege pe aceasta din urmă, nimic nu trebuie neglijat, şi o infinitate de cunoştinţe biografice, bibliografice, textuale ori critice în general îmi sunt indispensabile. Totuşi, aceste cunoştinţe nu coincid cu cunoaşterea lăuntrică a operei. Într-un sens, ele o depăşesc. Într-un alt sens, ele nu ajung la ea. Oricare ar fi masa informaţiilor pe care le obţin despre Baudelaire sau Racine, oricare ar fi chiar gradul de intimitate la care ajung cu geniul lor, simt că acest aport e insuficient pentru a-mi lămuri în fondul său propriu, în perfecţiunea ei formală, în principiul subiectiv care o animă, opera particulară, *Fedra* sau *Balconul*, de lectura căreia sunt absorbit în prezent. În acest moment, ceea ce mă interesează este să trăiesc din interior o anumită relaţie de identitate pe care o am cu opera, şi numai cu opera. Lucrurile n-ar putea sta altfel. Nimic din ceea ce e în afara operei nu poate beneficia de extraordinarele privilegii de care se bucură în prezent opera în mine. Ea e aici, în mine, nu pentru a mă trimite în afara ei, la autor, ci dimpotrivă,

pentru a-mi păstra atenţia neslăbit fixată asupra ei. Ea trasează în mine înseşi frontierele în interiorul cărora se va cantona acest eu. Ea îmi impune un anumit număr de obiecte de reflecţie şi de reverie care creează în mine o reţea de cuvinte asociate, în afara cărora, deocamdată, nu va fi loc în mintea mea pentru alte gânduri, reverii ori cuvinte. Şi ea este, în sfârşit, aceea care, nemulţumindu-se să-mi întemniţeze astfel eul într-un context definit de realităţi mentale, mai pune stăpânire pe el pentru a şi-l apropia şi a face din acest eu expropriat EUL care, de la un capăt la altul al lecturii mele, dirijează sau înregistrează dezvoltările operei, şi numai ale acestei opere.

Această operă este deci deocamdată, în mine, unica substanţă care umple eul; şi ea este pe deasupra eul însuşi, eul-subiect, conştiinţa continuă a ceea ce este, manifestându-se în interiorul operei. Aceasta e situaţia particulară a oricărei opere pe care o fac să trăiască sau să retrăiască, punându-i la dispoziţie conştiinţa mea. Nu numai că îi redau astfel existenţa, dar îi mai redau şi sentimentul existenţei. În felul acesta, nu trebuie să ezit a recunoaşte că o operă literară, atâta timp cât operează în ea acea insuflare de viaţă provocată de lectură, devine ea însăşi, în detrimentul cititorului a cărui viaţă proprie o anulează, un fel de fiinţă umană, adică o gândire conştientă de sine şi constituindu-se ca subiect al obiectelor sale.

II

Opera se trăieşte în mine. Într-un anumit sens, ea se gândeşte, ba chiar se semnifică în mine.

Această stranie substituire a operei mie însumi merită să fie studiată mai îndeaproape.

Faptul că opera se gândeşte în mine vrea să însemne oare că, în timpul unei pierderi totale de conştiinţă din partea mea, mă ocupă o altă entitate gânditoare, care profită de această eclipsă pentru a se gândi fără ca eu s-o pot gândi? Evident, nu. Ocuparea conştiinţei mele de către celălalt (celălalt constituit de operă) nu implică vreo

privare totală de conştiinţă căreia i-aş cădea victimă. Totul se petrece, dimpotrivă, ca şi cum, din clipa în care mă aflu „posedat” de lectură, aş începe să împart folosirea conştiinţei mele cu această fiinţă pe care am încercat s-o definesc şi care este subiectul conştient ascuns în inima operei. El şi eu începem să avem o conştiinţă comună. Fără îndoială, în această comunitate de sentimente, părţile nu sunt egale. Conştiinţa inerentă operei este activă şi puternică. Ea ocupă primul plan. Ea este în strânsă legătură cu o lume care e lumea *ei*, cu nişte obiecte care sunt obiectele *sale*. La polul opus, eu însumi, deşi sunt conştient de tot ceea ce e conştientă ea, joc un rol infinit mai şters, mulţumindu-mă să înregistrez în mod pasiv ceea ce se petrece în mine. Are loc un decalaj, un soi de distincţie schizoidică, între ceea ce simt eu şi ceea ce simte *celăl alt*; percepţie confuză a întârzierii ce rezultă din faptul că opera pare mai întâi să *se* gândească, înainte de a mă informa despre ceea ce a gândit. Astfel, eu am adesea, în lecturile mele, impresia că sunt doar maytor al unei acţiuni care totuşi mă priveşte şi din care nu-mi scapă niciun amănunt. De unde o anume mirare a mea. Sunt o conştiinţă mirată a unei existenţe ce nu e a mea şi pe care totuşi o experimentez ca şi cuift ar fi a mea.

Această conştiinţă mirată este conştiinţa critică: conştiinţă a cititorului, conştiinţă a unei fiinţe căreia îi este dat să surprindă ca fiind al său ceva ce se petrece în conştiinţa unei alte fiinţe. Marcând un anumit decalaj, revelând un sentiment de identitate, însă de identitate în diferenţă, conştiinţa critică nu implică în mod necesar dispariţia totală a gândirii criticate. De la aproximarea imperfectă şi ezitantă a lui Jacques Rivière până la aproximarea exaltată, digresivă şi triumfătoare a lui Charles Du Bos, ea poate trece printr-o serie de nivele pe care e deosebit de interesant să le distingem şi să le studiem. Este ceea ce mă voi strădui să fac acum. Trecând în revistă, într-adevăr, diversele forme de identificare mai mult sau mai puţin complete pe care le voi găsi în literatura critică modernă, îmi voi putea da seama limpede

de ce variaţii este susceptibil raportul care există în orice critică între subiect şi obiect.

Iau un prim exemplu. La criticul despre care voi vorbi în primul rând, identificarea e abia schiţată. Este o mişcare nesigură a spiritului către un obiect care îi rămâne ascuns. În timp ce în identificarea perfectă a celor două conştiinţe, acestea se oglindesc una într-alta, aici tot ce poate face conştiinţa critică este să încerce să se apropie de o realitate ce rămâne voalată. În acest scop ea se serveşte de singurele mijloace pe care le posedă pentru a reuşi, şi care sunt simţurile. Şi cum cel mai intelectual dintre aceste simţuri, văzul, pare, în acest caz particular, paralizat de o opacitate fundamentală, trebuie desigur ca gândirea critică să progreseze spre ţinta sa precum orbii, prin explorarea tactilă a suprafeţelor, prin examinarea pe pipăite a barierelor materiale ce se interpun între gândire şi obiectul său. Astfel, în ciuda unui efort considerabil al inteligenţei de a se adapta la condiţiile vieţii sensibile şi a continua încet, printre obstacole, căutarea conştiinţei celuilalt, demersul e sortit unui eşec patetic. S-ar părea că nenorocosul critic e condamnat să nu se achite niciodată în mod adecvat de funcţia sa de cititor. El se bâlbâie, descifrează, întreabă cu stângăcie o limbă pe care n-o poate citi niciodată curgător.

Acest critic e Jacques Rivière.

Totuşi, tocmai din acest eşec va deduce mai târziu un alt critic o metodă de cercetare mai eficace. La el, ca şi la Rivière, totul începe printr-un efort de identri fiecare ce se continuă la nivelul cel mai de jos. Dar la acest nivel inferior, de la o gândire la alta trece un curent pe care nu trebuie decât să-l urmezi. Pentru acest critic, a te identifica înseamnă a face în aşa fel încât să trăieşti în trupul tău, în simţurile tale, în propriul tău univers senzorial şi imaginativ, aceleaşi impresii ca şi cele încercate de romancierul sau poetul studiat. La nivelul gândirii elementare, la acela al senzaţiilor, emoţiilor şi obsesiilor vieţii preconştiente, nu e cu putinţă să reînnoieşti înăuntrul tău tulburea experienţă din care

opera oferă o versiune primordială, nesfârşit de revelatoare şi sugestivă. Totuşi, o asemenea imitaţie nu poate avea loc într-un domeniu atât de greu de determinat, fără ca un puternic auxiliar să-şi dea aici concursul. Acest auxiliar este limbajul. Nu există identificare critică care să nu fie pregătită, realizată şi încarnată datorită lui. Viaţa profundă a simţirii, ascunzându-se în cutele gândirii altuia, nu poate fi cu adevărat transpusă în gândirea criticului decât dacă prin intermediul cuvintelor se iveşte sub pana acestuia din urmă o serie întreagă de echivalente. Pentru a descrie acest fenomen, aşa cum are el loc într-o critică în stare, ca aceasta, să rivalizeze cuvânt cu cuvânt cu literatura al cărei ecou este, nu e destul să faci deosebirea saussuriană, atât de la modă astăzi, între semnificant şi semnificat, căci ce avantaj ar fi în a constata doar că limbajul critic *semnifică* aici limbajul literar? Nu există numai ecuaţie, asemănare: cuvântul devine o adevărată putere de recreare: un soi de entitate concretă, vie şi carnală, datorită căreia se recompune o anumită viaţă sensibilă, găsind în reţeaua de conotaţii verbale humusul şi fermentul necesare reproducerii ei. Cu alte cuvinte, limbajului critic i se dă drept misiune să întrupeze la rândul său universul sensibil întruchipat mai întâi de limbajul autorului. Lucru ciudat, într-o asemenea critică limba imitatorului devine mai tangibilă, încă şi mai tactilă decât a celui imitat; expresia critică devine poetică întocmai ca aceea a poetului. Acest mimetism verbal, împins în mod voluntar până la extrem, nu are de altfel nimic servil şi nu tinde deloc spre pastişă. Totuşi, el nu-şi poate atinge obiectul decât acolo unde acesta se află profund angajat în materia sensibilă de care abia se distinge. De aceea, o asemenea critică, susceptibilă de a da un echivalent admirabil curentului subteran de viaţă sensibilă pe care-l conţine orice gândire, nu pare în stare să atingă şi nici să redea această gândire în sine însăşi, în momentele ei de degajare şi de elevaţie. Critică în acelaşi timp susţinută şi deservită de limba de care se foloseşte; susţinută, deoarece limba îi îngăduie să exprime

sensibilitatea în starea sa dinţii, acolo unde e aproape cu neputinţă să faci deosebire între subiect şi obiect; şi totuşi deservită, de asemenea, deoarece această limbă, prea densă, nu se pretează analizelor şi pentru că singurul fel de subiectivitate pe care îl descrie zace împotmolit în obiectele sale. Opera astfel reprodusă de geniul critic apare ca împovărată de supraabundenţa de viaţă pe care actul leiterării o face să ţâşnească. Structura ea e disimulată; activitatea sa intenţională şi intelectuală, aproape în întregime ignorată. Nu se vede degajându-se un principiu superior de existenţă, o conştiinţă decantată, un subiect în sfârşit eliberat de obiectele sale. Astfel, actul critic păstrează ceva incomplet, în ciuda unor mari reuşite. Identificarea, pe latura obiectivă, e aproape prea deplin săvârşită; pe latura subiectivă, rămâne abia schiţată.

Această critică este cea a lui Jean-Pierre Richard.

În punctul său extrem şi prin înlăturarea oricărui subiect, mi se pare că ea extrage din opere un anume *condensat*, o esenţă materială.

Dar cum ar fi atunci o critică ce-ar căuta, înlăturând orice obiect, să extragă din opere ceea ce au ele exclusiv subiectiv?

Ca să concep acest gen de critică, mă îndrept dintr-un salt la cealaltă extremă. Îmi imaginez un limbaj care ar căuta în mod deliberat să se despoaie de toate concreţiunile pe care le-ar afla în limba literară. Într-o astfel de critică, nu s-ar găsi niciun aliniat, nicio frază, nicio metaforă, care să nu aibă pe ascuns drept ţel de a reduce la cvasinulitatea de noţiuni abstracte imaginile lumii reale reflectate de literatură. Dacă aceasta din urmă, prin definiţie, este o transpunere a realului în irealitatea unei concepţii verbale, atunci actul critic va consta în transpunerea unei transpuneri, ridicând astfel la puterea a doua de-realizarea fiinţei prin limbaj. În felul acesta, spiritul instaurează maximul de distanţă între gândirea sa şi ceea ce este. Datorită acestui recul şi inerentei dematerializări a oricărui obiect împins astfel în adâncul perspectivei, universul transpus în această critică pare nu

atât echivalentul lumii sensibile ori al reprezentării sale literare, cât imaginea lui cristalizată printr-un proces de riguroasă intelectualizare. În acest caz, a critica nu mai înseamnă a mima; înseamnă a reduce orice forme literare la aceeaşi insignifianţă; în aşa fel încât aceste forme, fiind reduse la o nulitate identică, nu se mai deosebesc prin nimic, exprimând toate acelaşi eşec. Pe scurt, ce mai dăinuie în această veritabilă întreprindere de anulare a literaturii de către gândirea critică? Nimic decât o conştiinţă confruntându-se fără răgaz cu carenţa obiectelor mentale, dintre care nici măcar unul nu-i rezistă, şi o limbă absolut transparentă care, prin stratul de lac pe care îl depune pe tot ceea ce este, face ca acest tot să apară (asemeni frunzelor sub „gheaţa cu spărtură adâncă”) într-o depărtare infinită. Astfel limba folosită aici joacă un rol exact contrar celui atribuit în critica lui Richard. Ea realizează fără îndoială unificarea gândirii critice cu universul mental revelat de opera literară; însă o realizează în detrimentul acesteia din urmă. Totul se reduce în cele din urmă la supremaţia unei conştiinţe desprinse de orice obiect, a unei conştiinţe supracritice, funcţionând de una singură, undeva în gol.

E nevoie oare să spunem că această supracritică este critica lui Maurice Blanchot?

Mi s-a părut util să compar critica lui Richard cu cea a lui Blanchot. Confruntarea lor mă învaţă că vehiculul lingvistic de care se serveşte criticul poate, după bunul său plac, să-l apropie sau să-l îndepărteze la nesfârşit de opera pe care o are în vedere. Dacă vrea, el poate să aproximeze cât mai strict opera în discuţie, datorită unui mimetism al stilului care transferă în limba criticului temele senzoriale ale operei criticate. Sau poate face din limbaj o pură virtute cristalizatoare, o transluciditate absolută, care, nesuportând existenţa nici unei opacităţi între subiect şi obiect, favorizează exercitarea puterii cognitive la subiect, accentuând totodată, în obiect, caracterele ce marchează în mod vădit distanţarea lui nesfârşită faţă de subiect. În primul dintre aceste cazuri, gândirea critică reuşeşte să

stabilească admirabile legături de *complicitate* cu realitatea obscură de care se ocupă; în timp ce în celălalt ajunge la disocierea cea mai completă; acest maximum de luciditate neavând ca efect decât desăvârşirea unei separaţii în locul unei unificări.

Astfel critica îmi pare că oscilează între două posibilităţi, aceea a unei comuniuni fără intelectualizare, şi aceea a unei intelectualizări fără comuniune. Pot să mă contopesc atât de complet cu ceea ce citesc încât nu numai că pierd conştiinţa de mine însumi, ci şi pe aceea a celeilalte conştiinţe trăind în operă. Proximitatea acesteia mă orbeşte, astupându-mi vederea. Dar mai pot să mă despart atât de radical de ceea ce contemplu, încât acest obiect de contemplaţie să-mi apară prea îndepărtat ca să mă gândesc să intru în legătură cu el. Şi într-un caz şi-n celălalt, actul lecturii m-a eliberat de egoism: o altă gândire trăieşte în mine ori mă obsedează; ori mă las copleşit de ea, ori mă ţin la distanţă şi refuz să mă identific. Extrema apropiere sau îndepărtare au deci acelaşi efect regretabil, ratarea parţială a actului critic: acea aprofundare a misterioasei interrelaţii care, prin intermediul lecturii şi al limbajului, se stabileşte, în folosul nostru reciproc, între opera citită şi mine însumi.

Extrema apropiere şi extrema îndepărtare au deci anumite inconveniente. Dar şi avantaje. Avantaj pentru gândirea obscură de a se transporta imediat în inima operei şi de a participa la viaţa ei intimă; avantaj pentru gândirea limpede de a conferi obiectului pe care-l contemplă cel mai înalt grad de inteligibilitate. Două felui-i de pătrunderi se deosebesc aici, excluzându-se: o pătrundere prin simţuri, o pătrundere prin mijlocirea conştiinţei reflectoare. Or, în loc de a opune aceste două forme de critică, mă întreb dacă n-ar exista oare un mijloc şi, desigur, nu acela de a le practica în mod simultan – lucru imposibil – ci măcar de a le combina într-o mişcare alternativă?

Poate că ar fi metoda compozită practicată astăzi de Jean Starobiński. N-ar fi greu de găsit în scrierile sale

numeroase texte care îl apropie de Maurice Blanchot. El are aceeaşi luciditate excepţională şi sentimentul distanţei. Cu toate acestea, nu se lasă deloc în voia continuei melancolii a lui Blanchot meditând asupra veşnicei despărţiri pe care o provoacă ori o constată o inteligenţă menită să-şi situeze obiectele în depărtare. Dimpotrivă, la Starobiński, inteligenţa înclină să se arate optimistă şi adeseori chiar plăcut utopică: inteligenţă analoagă, sub acest aspect, celei a lui Rousseau, ce visa o transparenţă înnăscută care, stabilindu-se între toate făpturile, le-ar permite să se înţeleagă într-o stare de beţie şi fericire. Din acest punct de vedere, idealul gândirii critice nu e oare perfect reprezentat de sărbătoarea citadină sau câmpenească, mediu (şi moment) în care fiecare intră în comunicare cu fiecare şi începe să citească curgător în toate inimile? La o scară mai modestă, nu la fel stau lucrurile cu lectura? Nu ne deschidem oare inima privirii? Nu primim oare de la celălalt, spre încântarea noastră, o gândire generos deschisă gândirii noastre? Există adesea în critica lui Starobiński acea calitate cristalină a muzicii lui Mozart, atunci când ea e pură plăcere a înţelegerii, schimb perfect de simpatie între o inteligenţă pătrunzătoare şi o inteligenţă pătrunsă.

În asemenea momente de armonie nu mai există excludere, nu mai există lăuntru şi afară. Spre deosebire de ceea ce crede Blanchot, transluciditatea perfectă nu are drept consecinţă separaţia. La Starobiński totul respiră, din contra, buna înţelegere, bucuria împărtăşită, plăcerea de a înţelege şi de a fi înţeles. Pe de altă parte, o astfel de plăcere, oricât de intelectuală ar fi ea, nu e pentru el exclusiv o plăcere a spiritului. Într-adevăr, bunele relaţii dintre autor şi critic nu se stabilesc între pure spirite. Ci între făpturi în carne şi oase, la care toate particularităţile existenţelor fizice constituie nu obstacole, ci, dimpotrivă, un ansamblu de semne adiţionale, veritabil limbaj a cărui descifrare are ca efect sporirea înţelegerii dintre spirite. La Starobiński, care e deopotrivă medic şi critic, lecturii sufletelor i se adaugă o lectură a corpurilor. Nu pentru că

ar fi de aceeaşi natură, nici pentru că ar face să intervină inteligenţa în aceeaşi zonă a cunoştinţelor umane. Însă ea dă gândirii critice care o foloseşte ocazia de a stabili un du-te-vino între tipuri de ştiinţă deosebite, ce nu posedă neapărat acelaşi grad de diafanitate.

Critica lui Starobiński va deveni deci de o mare flexibilitate. Ridicându-se la cel mai înalt grad al cunoaşterii metafizice, ea nu va dispreţui explorarea ţinuturilor subconştientului. Când se va apropia, când se va desprinde, praeticând toate treptele identificării şi ale nonidentificării. Se pare însă că mişcarea sa finală constă într-un act de reluare referitor la ceea ce acordase mai întâi. După ce a început prin a trăi în intimitatea obiectului pe care îl studiază, ea trebuie mai apoi să-şi revină în fire, punându-se din nou în mişcare, însă de data aceasta singură. Nu este vorba de o uzură a simpatiei, ci mai degrabă de un mod de a evita dezavantajele unei vieţi în comun prea prelungite; şi mai ales o necesitate imperioasă de a se face socotelile, de a se plasa într-o perspectivă justă, de a face bilanţul beneficiilor obţinute prin apropiere, reexaminându-le de la distanţă. Astfel critica lui Starobiński se încheie întotdeauna printr-o privire aruncată de departe, sau mai degrabă de sus, căci îndepărtându-se ea şi-a luat avânt şi s-a îndreptat pe nesimţite spre o poziţie surplombantă. Înseamnă oare că această critică e condamnată, ca aceea a lui Blanchot, să se metamorfozeze în cele din urmă într-o filosofie a separaţiei? Da, fără îndoială, şi nu e lipsit de raţiune faptul că o străbat temele melancoliei şi ale nostalgiei. Această critică se termină printr-un rămas bun mutual: rămas bun al criticului de la autor şi rămas bun al autorului de la critic. Dar acest rămas bun e schimbat între fiinţe care au început prin a trăi împreună; iar cel părăsit continuă să fie luminat cu fidelitate de inteligenţa celui care îl părăseşte.

Singurul reproş pe care l-aş putea aduce totuşi unei asemenea critici este că pătrunde prea uşor în locurile în care duce lumina. Nevăzând în opere decât gândurile ce sălăşluiesc în ele, critica lui Starobiński trece, oarecum,

peste formele şi realităţile materiale, fără să le neglijeze, e drept, dar fără să se oprească la ele. Sub acţiunea sa, operele pierd din densitatea lor obiectivă; la fel cu acele ziduri de palat devenind în mod miraculos transparente în anumite basme. Şi dacă e adevărat că actul critic, ca să fie perfect, trebuie să surprindă (şi să reproducă) un anumit raport între un obiect şi o gândire, care este opera însăşi, cum ar fi actul critic pe deplin reuşit dacă nu mai subzistă decât unul: dintre termenii acestui raport?

Sunt nevoit deci să caut o critică în care acest raport ar subzista. Va fi fiind oare critica lui Marcel Raymond sau a lui Jean Rousset? Raymond recunoaşte întotdeauna prezenţa unei duble realităţi, în acelaşi timp structurată şi spirituală. Ea se străduieşte să atingă aproape simultan o experienţă intimă şi o împlinire formală. Pe de o parte, nicio altă critică nu se lasă absorbită cu o mai completă uitare de sine în gândirea altuia; gândire surprinsă în punctul ei cel mai tulbure, atunci când se reduce la a fi un pur sentiment de sine, abia perceput de cel care îl încearcă: singură cale de acces prin care criticul poate pătrunde în incinta gândirii străine.

Dar pe de alta, critica lui Raymond este tocmai inversul acelei identificări confuze cu gândirea criticată, fiind contemplarea reflexivă a unei realităţi formale care este opera: obiect ce se plasează în *faţa* spiritului, ce i se oferă ca o enigmă, ce i se impune ca o perfecţiune obiectivă, însă cu care, în orice moment, îi este anevoios să se identifice.

Astfel, Raymond percepe când un subiect, când un obiect. Subiectul e numai spirit; e o prezenţă nelămurită cu care, tocmai datorită lipsei sale de formă, gândirea criticului poate să se confunde. Opera, dimpotrivă, nu există decât sub o formă determinată, însă această determinare o limitează, constrângând totodată gândirea ce o examinează să rămână în afară. Astfel încât dacă, pe de o parte, gândirea lui Raymond tinde să se piardă în interiorul unei subiectivităţi indescriptibile, pe de alta, ea tinde să se lovească de o obiectivitate de nepătruns.

Admirabil înzestrată pentru a-şi supune subiectivitatea subiectivităţii altuia şi pentru a se scufunda în felul acesta în adâncul cel mai obscur al oricărei vieţi spirituale, gândirea lui Raymond e mai puţin înzestrată pentru a străbate obstacolul pe care îl prezintă obiectivitatea operelor. I se întâmplă atunci să se învârtă zadarnic în jurul statuii. Va fi stabilind oare o compartimentare insurmontabilă între două realităţi ireductibile una la cealaltă? Nu, desigur, căci ceea ce încearcă să comunice formele dintr-o operă este tocmai spiritualitatea care le obsedează şi sălăşluieşte în ele. Nu e vorba decât să asculţi şi să redai ceea ce dezvăluie ele. Minunată modestie a stilului critic, care dispare şi care pune surdina, ca să facă mai bine auzit limbajul poetic pe care îl reia şi transmite. Lucru surprinzător, perceperea frumuseţilor formale devine atunci mijlocul graţie căruia a atins ceva ce nu există totuşi decât dincoace ori dincolo de orice formă. Cu toate acestea, prudenţa lui Raymond îl îndeamnă adesea să adopte o atitudine pur contemplativă, restituind cu o justeţe perfectă ceea ce percepe, adică uniunea *împlinită* a unui subiect cu obiectele sale, însă evitând să retraseze – şi chiar să încerce să descopere – itinerarul prin care subiectul şi obiectele au ajuns la însăşi această armonie. De unde un anumit statism; de unde şi imposibilitatea criticii de a găsi o metodă şi soluţia problemelor sale. Cum să explici, de exemplu, în această perspectivă, mişcarea prin care gândirea critică *trece* de la contemplarea obiectului, exterioară prin forţa lucrurilor, la înţelegerea internă a subiectului? Există, de altfel, cu adevărat o trecere? Nu e vorba oare de o răsturnare subită a punctelor de vedere? Acestea sunt problemele pe care le pune critica lui Raymond şi pe care nu le rezolvă decât prin practică: ca şi cum n-ar vrea – sau n-ar putea – să ne înveţe drumul secret prin care ea însăşi uneşte obiectele cu subiectul.

Dar poate că, pentru a găsi acest drum, exemplul lui Jean Rousset, discipol al lui Raymond, îmi va fi de un mare ajutor? Şi el îşi propune drept sarcină să perceapă cu o

egală atenţie structura operei şi adâncimea experienţei umane ce se află înscrisă în ea. Numai că ceea ce îl interesează înainte de toate este să degajeze relaţia de la cauză la efect ce există între indeterminarea uneia şi determinarea celeilalte. O operă nu este „explicată" pentru el, ca pentru structuralişti, de interdependenţa elementelor obiective care o alcătuiesc. El nu consideră opera o pură combinaţie de obiecte date, interpretate *a posteriori* ca şi cum ar forma o organizare *a priori*. După el, nu există un sistem al operei fără un principiu sistematizator care lucrează în corelaţie cu această operă şi care este chiar inclus în ea. Pe scurt, nu există pânză de păianjen fără un centru care este păianjenul. Pe de altă parte, nu e vorba, la Rousset, de a părăsi opera pentru a înţelege omul, ci de a te întoarce, în interiorul operei, de la perceperea elementelor obiective orânduite în mod inteligibil, până la o anumită voinţă unificatoare inerentă operei, ca şi cum aceasta s-ar revela înzestrată cu o conştiinţă intenţională care-i determină propriile dispoziţii. În aşa fel încât nu ne-am exprima abuziv dacă am spune că opera se comportă în mod semnificativ şi că vorbeşte, prin intermediul structurilor, un limbaj graţie căruia ne dezvăluie însăşi gândirea care o însufleţeşte lăuntric. Acesta este deci demersul critic al lui Jean Rousset: el se străduieşte să folosească elementele obiectiv-formale ale operei ca să ajungă dincolo, la o realitate nonobieetivă, nonformală, întipărită totuşi în forme şi exprimându-se prin ele. Focillon ne dezvăluia odată că există o „viaţă a formelor", perceptibilă în dezvoltarea istorică a operelor. La fel, înăuntrul fiecărei opere, există o activitate constitutivă şi creatoare prin care ele *prind formă* şi trec chiar, uneori, din formă în formă. Orice operă oscilează între o voinţă de stabilizare care o fixează şi un elan proteic care o face să experimenteze un mare număr de variaţiuni. Ce obiectiv mai seducător poate să-şi propună criticul decât acela de a urmări, în progresele sale, această voinţă complexă de formare? învăţătura lui Raymond îşi găseşte deci împlinirea în metoda lui Rousset, metodă care

îl poartă pe cercetător de la obiectivitate la subiectivitate, şi de la frontierele (mobile) ale formei la ceea ce depăşeşte orice formă, dar care nu e posibilă decât pentru că, de la început, criticul a recunoscut în operă existenţa unui principiu subiectiv care călăuzeşte, sau coordonează viaţa obiectelor sale, determinând treptat forma operei şi determinându-se pe sine însuşi graţie vieţii formale a acesteia.

Se cuvine deci să ne oprim aici cu această anchetă, deoarece ea şi-a atins ţelul: acela de a descrie, sprijinită pe o serie de exemple, o metodă critică având drept scop să recunoască în operele literare raporturile unui subiect cu obiectele sale. Rămâne totuşi o ultimă dificultate. Pentru a stabili interrelaţia între subiect şi obiect, care alcătuieşte orice operă, sunt posibile, teoretic, două căi, aşa cum arată Boris de Schloezer: una care merge de la obiect la subiect, cealaltă care merge de la subiect la obiect. I-am văzut astfel pe Raymond şi Rousset străduindu-se, prin studiul structurilor, să se întoarcă de la obiecte la principiul subiectiv care îşi exercită jurisdicţia asupra lor. Invers, cu Rivière, cu Richard, cu Starobiński, am văzut instaurându-se o critică ce începe prin a fi intuiţia gândirii situate în adâncul operei, înainte de a fi actul de constatare a formelor prin intermediul cărora această gândire se determină dezvoltându-se. Dar, şi-ntr-un caz şi-n celălalt, critica trebuie să recunoască întotdeauna în forme şi obiecte prezenţa unui subiect antecedent faţă de ele. Astfel, cele două metode aparent divergente, ce constau în a merge de la obiect la subiect ori de la subiect la obiect, se reduc la una singură care constă în *a merge de la subiect la subiect prin obiecte*: descriere exactă a celor trei etape ale oricărui demers hermeneutic. Totuşi, acest demers ignoră sau neglijează un punct foarte important. În opoziţie cu ceea ce admiteam în mod greşit cu câteva rânduri mai sus, există un grav pericol în reducerea oricărei critici la un simplu transfer de interes, acesta trecând de la obiecte la subiect ori viceversa. E mai bine să spunem că sarcina criticului este aceea de a se

transfera de la subiectul aflat în raport cu obiectele sale la acelaşi subiect surprins în sine şi eliberat de orice realitate obiectivă. E oare cu putinţă acest lucru? Critica e oare într-adevăr capabilă să se identifice cu o realitate pur subiectivă? Poate ea surprinde gândirea ce sălăşluieşte în operă, acolo unde înseşi formele care slujeau s-o exprime îi lipsesc şi unde, pentru ca această gândire să fie vizibilă, trebuie ca opera însăşi să dispară? N-am intuit-o eu oare într-o zi când, vizitând San Rocco la Veneţia – loc al artei de excepţională elevaţie, unde se află adunate atâtea tablouri ale unui singur pictor, Tintoretto – am crezut o clipă că am ajuns la esenţa comună tuturor operelor acestui mare maestru, esenţă ce nu putea fi percepută decât dacă, ştergând din spiritul meu toate imaginile particulare care se îndreptau spre acelaşi centru fără imagini, deveneam în sfârşit conştient de acesta privit în sine, subiect solitar descoperit datorită retragerii a tot ceea ce, în jurul lui, îl desemna? Cine este oare acest subiect solitar şi final? Este el geniul artistului, calitatea dominantă a oricărei conştiinţe creatoare, fie că se află angajată în actele sale, fie că, precum la Valéry, se eliberează în cele din urmă de ele? Sau este el, mai exact – cum crede tot Valéry – simpla percepere, de către conştiinţa mea critică, a elementului subiectiv abstract, conştiinţă a conştiinţei, care, în orice operă, este nodul acesteia, şi care îşi face totuşi jocul aparte? Oricum ar sta lucrurile, sunt nevoit să constat că subiectul unei opere nu se mulţumeşte doar să stabilească raporturi cu realităţile formale ce coabitează în ea, ci că mai e capabil să le impună o ordine sau să se dezintereseze de ele şi să le abandoneze. Orice metodă critică are deci ca misiune expresă de a mă face să recunosc acest primat al conştiinţei subiective. Opera este întâi de toate conştiinţă a ceea ce înfăţişează. E adevărat că, fără ajutorul realităţilor obiectiv-formale astfel înfăţişate, această conştiinţă ar risca foarte mult să nu se poată înfăţişa pe sine. Dar fapt e că ea se prezintă, şi că această prezenţă pune o ultimă problemă. Să ne ferim încă o dată a

confunda această conştiinţă inerentă operei cu conştiinţa autorului sau cu aceea a cititorului. Pură entitate categorială, ea e poate doar acea conştiinţă de sine care, în orice activitate a spiritului, se afirmă ca fiind spiritul. Presupunând că ar fi aşa, oricât de variate ar fi obiectele pe care şi le oferă conştiinţa, oricât de strâns s-ar afla, la un anumit nivel, legată de ele, nu e mai puţin adevărat că la un alt nivel ea depăşeşte, cel puţin prin raţionament, aceste obiecte şi se surprinde pe sine însăşi. Or, aceste două nivele se regăsesc, pare-se, în orice operă literară (şi probabil în orice operă de artă). În operă există un element specific mental, profund angajat în formele obiective care îl dezvăluie şi disimulează în acelaşi timp; dar mai există un plan diferit, mai înalt, în care, părăsindu-şi formele, conştiinţa se arată sieşi şi nouă prin transcendenţa sa faţă de tot ce se oglindeşte în ea. În sfârşit, există un punct în care nu mai oglindeşte nimic, în care, tot în operă şi cu toate acestea deasupra operei, se mulţumeşte să existe. Atunci, tot ce se poate spune despre conştiinţă este că există o conştiinţă. n acest punct niciun obiect nu mai poate s-o exprime, nicio structură nu mai poate s-o determine, ea se descoperă în inefabilitatea ei, în indeterminarea ei fundamentală. Aceasta e poate raţiunea pentru care, în a sa elucidare a operelor, critica este ca obsedată de această transcendenţă a spiritului. Se pare atunci că, pentru a însoţi, spiritul în efortul său de eliberare, critica are nevoie să uite în cele din urmă aspectul obiectiv al operelor şi să se înalţe până la surprinderea directă a unei subiectivităţi fără obiecte.

CONŞTIINŢĂ DE SINE ŞI CONŞTIINŢĂ A CELUILALT

Adevăratul patron al criticii moderne este Montaigne. Negăsind o bază fixă în propria sa personalitate, astfel încât, spunea el, sufletul său se pierdea în sine dacă nu i se dădea un punct de sprijin, Montaigne este într-adevăr primul spirit care a căutat în gândirea altuia un obiect de care să se poată „propti” („s-abuter”) şi prinde. Critica de azi imită acest demers. Şi ea caută să-şi „oglindească viaţa

într-a altuia”, să se „strecoare prin imaginaţie” în vieţi străine.

Criticul depinde în mod esenţial de gândirea celuilalt, lucru ce n-a fost poate subliniat îndeajuns. De la ea primeşte el hrană şi substanţă.

Criticul ce eram sortit să devin a trăit foarte de timpuriu această experienţă. Îmi descoperisem ceea ce aş îndrăzni să numesc o vocaţie critică de la vârsta de douăzeci de ani. Literatura părea că se deschide privirii mele sub înfăţişarea unei profuziuni de bogăţii spirituale ce-mi erau generos acordate: un soi de profunzime lăuntrică în umbrele căreia înflorea o lume de sentimente şi de gânduri al căror echivalent nu exista nicăieri altundeva şi pe care aveam misiunea să le primesc, să le transpun, să le orânduiesc. Literatura era pentru mine o prezenţă vie, multiplă dar dezordonată, căreia nu-i lipsea decât o anumită ordine pe care mi-o solicita. Fără îndoială, am constatat încă din acea perioadă că literatura era prin ea însăşi înzestrată cu forme şi structuri. Cutare poem, cutare roman aveau o configuraţie tot atât de evidentă ca şi cea oferită de un edificiu arhitectural. Dar, pe drept sau pe nedrept, atunci nu dădeam importanţă formelor decât pentru a le distruge. Ele mi se păreau un ecran în spatele căruia se ascundea realitatea lumii lăuntrice. Această lume, numai această lume, plină de idei, de senzaţii şi de imagini, mi se părea vrednică de a fi transpusă. Mi se părea cu putinţă să ajung dincolo de forme, la un ţinut fără forme, cel puţin fără forme determinate, unde se desfăşura viaţa tainică a fiinţelor care scriseseră acele poeme sau acele romane. Când mă credeam ajuns acolo, mi se părea că între aceste entităţi spirituale şi mine însumi se stabileşte o comunicare fericită, fără rezistenţă. Ele îşi revărsau conţinutul în mine. Dar şi-l revărsau fără alegere, la întâmplare. Primeam oarecum de-a valma o viaţă supraabundentă pe care lectura îmi făcea favoarea de a mi-o transmite. Trebuia oare totuşi să mă mulţumesc să primesc? Nu aveam oare de înlocuit structurile pe care le posedau acele entităţi şi pe care tocmai le distrusesem, cu

o ordine ce-mi aparţinea şi care ar reprezenta contribuţia la resurgenţa lor în gândirea mea? Şi dacă aşa ar sta lucrurile, care ar fi această ordine?

Care ar fi aceea?

Desigur, nu o ordine pur exterioară. Aceasta ar fi însemnat să înlocuiesc faţada distrusă cu o altă faţadă, aparenţa lucrurilor cu o altă aparenţă. Aceasta ar fi însemnat să preschimb un obiect într-un alt obiect.

Nicio ordine în întregime personală. Cu ce drept aş fi adăugat eu gândirii altuia o formă venită din mine, emanată din propria mea gândire? Datoria mea era, dimpotrivă, să renunţ la orice gândire proprie şi să fac din spiritul meu un fel de vid lăuntric pe care gândirea celuilalt venea să-l modeleze.

Mărturisesc, de altfel, că eram foarte ispitit să las opera celuilalt în ciudata stare de confuzie în care o găsisem ori la care o redusesem eu însumi. Îmi plăcea să citesc în aşa fel încât să nu mai las să subziste nimic din romanul ori poemul pe care-l citeam în afară de o suită de cuvinte exprimând doar variaţiunile succesive ale unei gândiri. Nu voi nega că, pe acea vreme a tinereţii mele şi chiar mult mai târziu, dezlegam cu o deosebită plăcere jerbele legate totuşi cu atâta grijă de scriitorii pe care îi frecventam. Mă bucuram că văd idei, sentimente şi imagini scăpând din locul care le fusese hărăzit şi răspândindu-se, ca să spun aşa, în spiritul meu. Mai mult, nu suportam să văd dăinuind niciun gen literar. Faptul că un roman e un roman, un poem un poem, o tragedie o tragedie, îmi displăcea în cel mai înalt grad. O operă nu era o operă în ochii mei, ci o simplă materie curgătoare, mereu variată şi totuşi mereu asemănătoare cu ea însăşi, deoarece era o substanţă pur mentală. Pe scurt, ţelul meu era de a şterge toate deosebirile formale şi de a reduce toate textele la un fel de imagine verbală a gândirii autorului. Mergeam până la a crede că un roman de Flaubert, o tragedie de Racine nu erau în fond nimic altceva decât traducerea unei anumite gândiri flaubertiene sau raciniene şi că, pentru a o citi cum trebuie şi a o face să retrăiască, trebuia să uiţi

genul literar din care făceau parte aceste texte, pentru a nu mai vedea în ele decât un simplu curent spiritual fără niciun fel de caracteristici exterioare, asemănător celui pe care îl găseşti în însemnările unui jurnal intim. A regăsi această notaţie perfect fluidă, care, oricare ar fi fost obiectul cotidian ce şi-l oferea, se exprima întotdeauna cu aceeaşi uniformitate, devenise ţelul invariabil al lecturilor mele şi operaţia prin care le reduceam pe toate la o substanţă omogenă unică şi cvasilichidă. Îndărătul formelor, îndărătul structurilor, îndărătul valului continuu al cuvintelor nu mai rămânea decât un singur lucru: o gândire fără formă, mereu deosebită de sine însăşi în manifestările sale succesive, însă neclintit credincioasă sieşi în fondul său.

Aceasta îmi era ispita: să fac din critica mea un fel de curent mental paralel şi asemănător cu cel pe care-l urmam în lectură; să unific gândirea celuilalt cu a mea, ca două braţe ale aceluiaşi râu, urmând aceeaşi pantă.

Nu e greu, într-adevăr, să percepi, într-un text, exclusiv calda şi confuza interioritate din care izvorăşte şi cu care nu pierde, ca să spunem aşa, niciodată contactul. Nimic nu e mai la îndemână – cel puţin aşa mi se părea – decât să transformi gândirea cititoare într-o răsfrângere a gândirii autorului de care se leagă în mod provizoriu. Însă aceasta înseamnă şi să te resemnezi a nu da atenţie decât unui simplu murmur nehotărât, deşi cu putinţă de prelungit la nesfârşit. Puteam, credeam eu, să fac din propria mea critică continuarea fără limită a unui anumit mod de a gândi şi de a simţi, care, atâta timp cât doream, deşi născut în spiritul altuia, devenea al meu, astfel încât, cu toate că trecea de la un spirit la altul, nu exista pentru fluxul lăuntric nici soluţie de continuitate, nici alunecare dinlăuntru în afară. Totuşi, această interioritate continuă nu putea să mă satisfacă pe de-a-ntregul. Ea neglija trăsăturile obiective ale operei. Coerenţa acesteia, unitatea indivizibilă şi greu de definit pe care o prezintă întotdeauna, dacă e reuşită, creşterea gradată şi simultană pe care ne e îngăduit s-o vedem în mişcarea părţilor sale

antrenate în mod perceptibil spre un sfârşit comun; în fine, dispunerea care face ca toate elementele aceleiaşi opere şi poate ale aceleiaşi gândiri să depindă de o intenţie care le depăşeşte, tot ceea ce, într-un cuvânt, este opera şi alcătuieşte opera, tindea să fie ignorat de mine ori să-mi scape. Critica pe care visam s-o scriu risca să rămână incompletă şi, pe deasupra, foarte impresionistă. Ajungeam la această dilemă: fie să surprind opera în continuitatea sa melodică, în elanul ei interior, fără forme realmente distincte şi nici exprimabile; fie să consider această continuitate ca fiind susceptibilă să primească din afară, prin propria mea intervenţie, o ordine cu totul factice, care ar fi sub pana mea doar expunerea sistematică a acestei gândiri mereu schimbătoare, căreia, în meandrele sale, i-aş fi servit în acelaşi timp de subiect şi de martor.

Şi totuşi, un alt fel de critică nu era oare posibil? Obosit până la greaţă de o cugetare fără structură, rămâneam tăcut, paralizat, incapabil să scriu ceva, în stare doar să las să treacă prin mine, fără a încerca să-l dublez ori să-l reţin, valul neîntrerupt al gândurilor celuilalt, care în acelaşi timp mă seducea şi mă scârbea. Starea aceasta dură foarte mult timp, o stare absolut negativă, sterilă, echivalând cu neputinţa totală de a face singurul lucru pentru care am fost cât de cât înzestrat, critica literară. Critică redusă la tăcere ori, şi mai rău, la un soi de fascinaţie împovărată de influenţa gândurilor haotice care reproduceau în mine perindarea gândurilor celuilalt.

Abia mult mai târziu mi-a fost îngăduit să ies din această alternativă a tăcerii şi a dezordinii. La un moment dat, care se situează către ceea ce voi numi mijlocul vieţii mele, îmi dădu prin minte că acest curent mental despre care vorbesc avea puncte de oprire şi puncte de plecare noi. Totul se petrecea ca şi cum gândirea la a cărei dezvoltare asistam se întrerupea uneori, rămânea o clipă suspendată, ca să-şi ia mai apoi din nou avânt cu o ţâşnire ce-i dădea înfăţişarea unei noi naşteri. În locul continuităţii neîntrerupte pe care Bergson mă obişnuise s-o consider ca

fiind demersul perpetuu al spiritului, iată că deosebeam pauze şi reluări şi, datorită lor, un nou început repetat al gândirii. Devenii martorul său uimit, ca şi cum mi-ar fi fost dat să asist la crearea unui nou om şi la descoperirea de sine şi de lume pe care ar fi făcut-o deîndată, deschizându-şi ochii asupra ei. Pe scurt, ceea ce descopeream în prezent în lecturile mele erau actele de conştientizare realizate la tot pasul, în operele lor, de către autorii pe care îi frecventam, ca şi cum i-ar fi fost dat fiecăruia dintre ei să purceadă în mod repetat la surprinderea cu totul nouă a fiinţei sale gânditoare sau, ca să folosesc faimosul cuvânt al lui Descartes, să-şi găsească *Cogito*-ul.

Aceasta a fost, într-un cuvânt, prima mea descoperire în materie de critică. Orice operă literară implică un act de conştiinţă de sine săvârşit de cel care o scrie. A scrie nu constă doar în a lăsa să curgă fără stavilă valul gândurilor; ci înseamnă a te constitui subiect al acestor gânduri. Gândesc: aceasta vrea să spună în primul rând: mă descopăr ca subiect a ceea ce gândesc. Gândirea care trece în mine, ca o apă repede de-a lungul unui perete cu care nu poate să se confunde, umezeşte şi răcoreşte această temelie necontenit activă a fiinţei mele. Asist la fenomenele ce se desfăşoară în mine. Slabă ori puternică, lucidă ori tulbure, gândirea mea trează nu se confundă niciodată în întregime cu ceea ce gândeşte. Ea este dincoace. Ea face joc aparte; ea dă tonul.

N-aş putea spune cu mare precizie când mi-a apărut convingerea că întreaga literatură atârna de un act de felul acesta. Îi citeam pe filosofi. Îi citeam mai ales pe cei care, mai mult decât alţii, reflectaseră asupra semnificaţiei Copito-ului. Aproape toată filosofia modernă, de la Montaigne până la Husserl, mi se părea că instaurează o reflecţie întemeiată pe actul de conştiinţă. Gânditorii pe care îi citeam descriau invariabil ca prim punct al speculaţiilor lor un act mereu acelaşi şi totuşi mereu repetat, în care spiritul e văzut ieşind din vid, ca să se posede într-o imediată apercepţie de sine. Astfel, fiecare meditaţie filosofică de acest gen mi se părea că-şi află

originea într-un moment iniţial al conştiinţei, moment începând cu care se revela eul şi, prin eu, lumea. Mişcarea descrisă de gândire avea deci de fiecare dată un punct de plecare, poate şi un punct de sosire; iar între aceste două puncte, gândirea, deplasându-se, se ordona. Dar ceea ce mă interesa îndeosebi era faptul că itinerarul spiritual despre care vorbesc nu se înfăţişa deloc ca apanajul exclusiv al filosofiei. Orice text literar, eseu, roman sau poem, îşi avea de asemenea punctul său de plecare; orice cuvânt organizat se năştea dintr-un act de conştientizare iniţial, pentru a tinde spre puncte subsecvente pe care urma să le atingă rând pe rând. Nu exista nicio deosebire fundamentală între textele literare şi textele filosofice. Orice literatură era filosofie, orice filosofie era literatură; şi oricare era pagina pe care o citeam, nu puteam să nu găsesc în ea, aproape la fiecare rând, acelaşi început şi acelaşi itinerar pornind de la acel început.

Cum aş fi putut să nu recunosc importanţa acestei descoperiri? Opera începea întotdeauna printr-o cugetare, iar critica ce şi-o lua drept obiect de studiu îşi oferea acelaşi început. Pe de o parte, departe de a se lăsa în voia fluxului dezordonat al vieţii sale mentale, cum credeam altă dată, scriitorul îmi părea acum că are drept calitate fundamentală de a-şi relua în fiecare clipă misiunea ca şi cum ar porni din nou de la zero; iar pe de altă parte, criticul pornea şi el de la zero, adică de la propria sa dispariţie iniţială. Astfel că nu era greşit să spui că, dacă scriitorul începea prin a-şi formula propriul său *Cogito*, el, criticul, îşi găsea punctul de plecare în Cogiio-ul altcuiva. Ori de unde ar fi venit, acest *Cogito* străin nu sfârşea mai puţin prin a deveni, pentru cel care îl reproducea în propria sa gândire, lucrul cel mai intim, cu toate că acesta era, dacă se poate spune aşa, o intimitate de împrumut. Pe deasupra, criticul găsea aici posibilitatea de a lega de acest început o întreagă serie de consecinţe. *Cogito*-ul se dovedea a fi nu numai o experienţă iniţială ci, sub o formă involută, principiul unor multiple dezvoltări ce se dispuneau de-a lungul liniei timpului. Criticul nu avea

decât să urmeze această linie. Ea îi oferea itinerarul. Totul purcedea în mod inteligibil şi consecvenţial de la primul *Eu gândesc, Eu sunt*.

Imensă importanţă a acestei descoperiri pentru mine: critica este dublarea mimetică a unui act de gândire. Ea nu depinde de elanul fortuit al unui capriciu. A reîncepe în adâncul tău *Cogito-ul* unui scriitor sau al unui filosof înseamnă a găsi felul lui de a simţi şi de a gândi, a vedea cum se naşte şi se formează el, ce obstacole întâmpină; înseamnă a redescoperi sensul unei vieţi ce se organizează pornind de la conştiinţa pe care o are despre sine însăşi.

Şi mai înseamnă să descoperi în acelaşi timp ordinea în care se dispun gândurile. Ele apar unul după altul, când în acord, când în conflict, după fluctuaţiile unei reflecţii ce pare a se desfăşura anarhic, dar care se supune în realitate jocului de forţe dialectice incluse în

Cogito-ul ei original. Ordinea mentală creată astfel de către scriitor trebuie să devină ordinea mentală păstrată la rândul său de critic. Acesta nu mai este, aşadar, lăsat fără punct de reper în tulburea imensitate a vieţii lăuntrice. El urcă din nou până la un izvor. Ca şi el, va urma o pantă, înţelegând raţiunea eforturilor întrerupte, a revenirilor, a noilor ţâşniri. *Cogito-ul* pe care îl retrăieşte nu e un act pur instantaneu. Este un indicator de progres, un regulator de mişcări, firul Ariadnei găsit în pragul labirintului. Coerenţa textului literar devine coerenţa textului critic care îl reia transpunându-l.

N-ar trebui să mă tem totuşi că o atât de exclusivă preocupare din partea criticului ar da naştere unei anumite monotonii? A reveni fără încetare la un *Cogito*, aşa cum făceam eu, nu însemna oare a reaşeza spiritul în prezenţa unui act care trebuia să se regăsească mereu aproape identic cu sine? *Cogito-mile* nu riscă oare să fie prea asemănătoare unele cu altele? A le căuta pretutindeni însemna poate a reduce literatura la un numitor comun, plictisitor de uniform.

Or, nu există greşeală mai mare decât să se creadă că e cu putinţă să reduci toate actele de conştientizare la un

Cogito unic. O experienţă constantă mă învăţa dimpotrivă că sentimentul de sine e lucrul cel mai individual din lume. Să luăm, de pildă, Cogito-ul cartezian. În tăcerea simţurilor, în dispariţia lumii externe, el se săvârşeşte sub forma actului de gândire celui mai lucid. Gândesc. Gândirea mea se situează cât poate de sus. Ea e o pură evidenţă. Această evidenţă îl priveşte în mod direct şi exclusiv pe cel care o gândeşte, învăluind în lumina lui relaţia spontană a gândirii cu existenţa. Aceasta este experienţa carteziană a lui *Cogito*. Ea se situează în momentul cel mai scurt, la nivelul cel mai ridicat, cel în care, în absenţa oricărei alte consideraţii, se unesc într-un acelaşi spirit actul de a gândi şi conştiinţa de a trăi. Acest *Cogito* atât de tipic nu se întâlneşte numai în *Discurs*, în *Meditaţii*, el se regăseşte la tot pasul în opera şi în existenţa lui Descartes. Dar este departe de a fi singurul *Cogito* posibil. Există nenumărate altele care arată cât de mult poate varia conştiinţa de sine în funcţie de persoană. De la gândirea clară şi distinctă a lui Descartes la sentimentul confuz al existenţei pe care îl încearcă Rousseau, e o mare distanţă: „Varietate a filosofiei franceze, scrie Jean Wahl. Ea era întemeiată pe gândire odată cu Descartes; iat-o că se întemeiază pe o stare ca şi străină de gândire. Gândesc, deci exist, spunea Descartes. Însă în aceste stări pe care ni le descrie Rousseau, eu exist pentru că abia gândesc, s-ar putea spune pentru că nu gândesc”.

Sentimentul de sine, care poate fi infinit mai puţin ori infinit mai mult decât o intelecţie a existenţei, se deosebeşte deci de posesiunea intelectuală de sine. Cogito-ului maxim îi corespunde, după expresia lui Bachelard, un *Cogito* minim; acesta din urmă fiind apropiat de vis şi de stările subconştiente în care se învăluie spiritul. Iar între aceste două tipuri extreme de *Cogito* se dispun nenumărate altele. A le deosebi, a le izola, a le recunoaşte caracteristicile, a discerne tonul particular despre care fiecare persoană poate spune: Eu *mă* gândesc, aceasta devenea în ochii mei sarcina fundamentală, cea în care

investigaţia critică putea să-şi găsească de fiecare dată câmp liber. Sarcină anevoioasă dar nu imposibilă, deoarece aceste acte de conştiinţă nu erau unice în felul lor. La fel cu apariţiile amintirii afective la Proust, ele se repetau mai mult sau mai puţin frecvent în cursul aceleiaşi existenţe. Ordinea nopţilor şi a zilelor, a somnurilor şi a trezirilor, făcea din viaţă o urzeală alcătuită din pauze şi reluări, în care fiecare moment de luciditate regăsită era prilejul, pentru o fiinţă adormită care s-a trezit din somn, să redevină conştientă de sine.

În sfârşit, hotărârea pe care o luam de a releva în mod sistematic toate Copito-urile pe care le puteam afla la autorii mei, conferea o formă faptului care până atunci ameninţa să nu aibă una. Fusese cât pe-aci să fiu înecat de mareea gândurilor umane. Oricare ar fi fost ele, în orice loc spiritual ar fi trebuit să le suport, îmi apăruseră ca o învălmăşeală de curenţi încâlciţi, între care îmi era cu neputinţă să notez nişte diferenţe. Or, iată că însuşi actul prin care mă întorceam până la conştiinţa de sine realizată de un anumit autor îmi permitea să surprind, ca să spun aşa, pe viu, chiar în clipa în care se realiza în actele sale mentale, originalitatea unei gândiri şi semnificaţia cadrului înăuntrul căruia această gândire trebuia să se dezvolte. A mă întoarce până la această posesiune de sine de care beneficiază fiecare în felul său, în anumite momente privilegiate, însemna a ajunge ia un anumit mod de a gândi iniţial care îmi dădea cheia a tot ceea ce trebuia să urmeze. Actul de conştiinţă era de fiecare dată fundamental. La fiecare reluare a sa, fiinţa care îl săvârşea devenea întemeietoarea propriei sale durate. Mai mult, ea instituia principiul formal de care depindea toată această urmare. Din această cauză, eram ispitit să numesc actul de conştiinţă de sine un act *categorial* sau *categoric*. Fără îndoială, nu pentru că el ar fi redus gândirea la unul dintre genurile cele mai generale ale acesteia, rol pe care-l joacă de exemplu categoria în filosofia lui Aristotel. Nici pentru că ar fi fost întru totul comparabil conceptelor *a priori* pe care Kant le numeşte categorice, în sensul că sunt

necesare înţelegerii umane pentru a concepe obiectele pe care şi le propune. Totuşi – ceea ce justifica în ochii mei denumirea de categoric – actul de conştiinţă de sine, oricât de variat ar fi putut fi el la diferitele spirite, îmi apărea mereu ca reprezentând condiţia primă şi *sine qua non* a activităţii lor mentale. Nimeni nu putea descoperi lumea fără să se descopere ca fiind pe cale de a descoperi lumea. Astfel *Cogito*-ul nu avea niciodată aici caracterul unui fapt izolat. Conştiinţă de sine, el era totodată conştiinţă a lumii prin intermediul conştiinţei de sine. Aceasta vrea să spună că însuşi felul în care operă, unghiul particular sub care el lua cunoştinţă de obiectele sale se repercuta asupra manierei în care, imediat sau în cele din urmă, îmbrăţişa universul. Căci cine se percepea într-un mod original percepea în acelaşi timp un univers original. Este ceea ce îmi revelase un filosof pentru care am avut întotdeauna mai multă veneraţie decât pentru oricare altul, adică Leibniz. În mod nelămurit sau distinct, monada leibniziană e conştientă în acelaşi timp de ea însăşi şi de totalitatea înconjurătoare. Ea nu poate fi una fără a fi cealaltă. La fel, mi se părea că toate Cogito-urile pe care le relevam înglobau în indisolubilitatea aceluiaşi act o totală prezenţă de sine faţă de sine, şi o totală prezenţă faţă de sine a lumii. Pe scurt, gândindu-se pe sine, fiecare om dădea o formă nu numai fiinţei sale, ci felului său de a-şi reprezenta toate fiinţele. Astfel cunoaşterea de sine determina cunoaşterea universului a cărui oglindă era.

Totul depindea deci de Cogito-ul iniţial; *Cogito* reluat apoi, reînceput de nenumărate ori, dar, în toate reluările sale, fidel aparenţei iniţiale. A găsi *Cogito*-ul unui scriitor însemna a îndeplini mai mult de jumătate din sarcina criticului. Aceasta nu se putea niciodată desfăşura decât pornind de aici.

Rămânea totuşi de rezolvat o ultimă problemă. A regăsi Cogito-ul autorului, aceasta era datoria primordială a criticului. Dar cum putea fi oare „regăsit” acest *Cogito*? Importanţa acestei chestiuni era mare. O apropiere greşită de *Cogito* risca să-i denatureze sensul. Într-adevăr, a

regăsi nu putea să însemne ceea ce se înţelege de obicei prin verbul *Găsesc*. Când spui „Am găsit”, termenul căutării apare de obicei ca un anumit obiect pe care şi-l oferă spiritul. Numai un lucru, oricare ar fi el, poate fi găsit. El se înfăţişează exact dincolo de gândire; el este ceea ce aceasta îşi fixează ca scop al căutării sale. Dar aici, dimpotrivă, nu există obiect. Cine vrea să „regăsească” Cogito-ul altuia nu poate întâlni decât un subiect gânditor surprins în actul prin care se gândeşte. A considera un *Cogito* ca putând să fie obiectul unei investigaţii înseamnă deci a nu recunoaşte ceea ce-i constituie esenţa. Înseamnă a face dintr-un pur subiect un soi de lucru. Actul de conştiinţă are această particularitate de a nu putea tolera să fie considerat din afară ca simplu complement al gândirii. El este însuşi lăuntrul acesteia, EUL care se afirmă ca EU, oricare ar fi predicatele pe care se întâmplă să le aibă.

Astfel un *Cogito*, constatam eu, este un act ce nu poate fi decât lăuntric perceput. El scapă spiritului dacă acesta nu ajunge să se identifice cu puterea perceptivă ce se percepe pe sine. Şi deoarece sarcina fixată criticului era tocmai aceea de a sesiza în opera pe care o studia exercitarea acestei forţe autocognitive, el nu putea parveni la ea decât dacă îndeplinea la rândul lui, ca şi cum ar fi al său, actul ce i se revela în felul acesta. Cu alte cuvinte, actul critic cerea din partea celui care îl afirma aceeaşi activitate internă ca şi actul de conştiinţă al autorului criticat. Un acelaşi EU trebuia să opereze la autor şi la critic.

A descoperi *Cogito-ul* scriitorilor se reducea deci la a reface, în aceleaşi condiţii şi aproape în aceiaşi termeni, Cogito-ul pe care fiecare din ei îl experimentaseră. Avea loc un fel de identificare între gândirea autorului şi cea a criticului; desigur de data aceasta, nu la nivelul multiplicităţii ideilor secunde în toate vârtejurile intelectuale şi afective generate fatalmente de actul cunoaşterii de sine, ci la rădăcina însăşi a actului ce realizează această cunoaştere. Nu poate exista critică fără

o mişcare primă prin care gândirea critică se strecoară în interiorul gândirii criticate şi se instalează provizoriu în ea, în rolul de subiect cunoscător.

A cunoaşte; a se cunoaşte; a-l cunoaşte pe celălalt coincizând cu actul prin care reuşeşte el însuşi să se cunoască; şi pentru a spune în sfârşit totul, a-l cunoaşte într-un moment identic celui în care a reuşit să se cunoască, adică într-un moment privilegiat. Căci nu există numai actul Cogito-ului, există şi momentul în care se săvârşeşte acest act. Moment ce izbucneşte ori izvorăşte, ori încolţeşte la extremitatea timpului deja trăit şi care, în acest sens, pare încă să facă parte din trecut. Nu există critică a momentelor de conştiinţă fără un studiu al temporalităţii autorilor la care apar aceste momente de conştiinţă. Ci momente care se ivesc de asemenea într-un anumit timp, ca şi cum nu i-ar aparţine, ca şi cum ar genera un altul. Nu există conştiinţă de sine fără o nouă naştere şi, prin urmare, fără ea prin abolirea unei vechi durate să se instaureze o durată nouă. Momentul privilegiat distruge şi totodată întemeiază timpul. El substituie unui timp revolut un fel nou de timp trăit. Pe scurt, aşa cum Descartes a observat cel dintâi, actele conştiinţei aveau proprietatea de a se situa în momente independente de timp, şi de a situa totuşi, oarecum, timpul în dependenţă faţă de ele. Dacă voiam deci să studiez la un autor *Cogito*-ul său, trebuia nu numai să-mi concentrez atenţia asupra unor momente izolate din viaţa şi din opera sa, ci şi să reconstruiesc întreaga dialectică a duratei generate la el de către înseşi aceste momente. De exemplu, anumiţi autori păreau că nu trăiesc decât de la un moment la alt moment şi că sar, ca să spun aşa, de la unul la altul, aşa cum traversezi un râu trecând din piatră în piatră. În felul acesta se forma, cu vremea, prin adăugarea părţilor, un soi de durată alcătuită din timpi puternici şi timpi slabi, pe care o găseam de exemplu la Gide. Şi nu era aceasta, într-o anumită măsură, şi structura timpului proustian format prin apariţia periodică a unor amintiri involuntare ce făceau să explodeze rutina

obişnuinţelor şi înlocuiau printr-un timp „regăsit” trama „timpurilor pierdute”? Tot aşa, timpul religios, şi îndeosebi cel al janseniştilor şi al misticilor din secolul al XVII-lea, putea fi considerat ca fiind format dintr-o suită mai mult sau mai puţin neregulată de momente de har întrerupte de momente de uscăciune ori de gol. În felul acesta studiul momentelor mă constrângea să studiez timpul; iar acest din urmă studiu, foarte departe de a mă abate de la cel dintâi, mă făcea să descopăr dimpotrivă toată bogăţia potenţială de durată conţinută în *Cogito-ul* iniţial.

A te cunoaşte înseamnă a te descoperi într-un moment întemeietor de durată. Întrebarea *Cine sunt eu*? se confundă, aşadar, în mod firesc cu întrebarea când *sunt eu*? Care e acel moment în care mă descopăr în pragul unui timp care va deveni al existenţei mele? Dar acestei întrebări îi corespunde de asemenea, în mod nu mai puţin firesc, o altă întrebare analogă: *Unde sunt eu*?

Care e locul în care mă descopăr plasat în prezent, şi cum se situează acest loc în raport cu alte locuri? Examenul critic al conştiinţei de sine se deschide, aşadar, nu numai asupra unui studiu al timpului, ci şi asupra unei surprinderi a spaţiului. În ce fel, percepându-se pe ele însele, percep fiinţele raporturile sau absenţa lor de raport cu realitatea înconjurătoare? Cum măsoară ele această distanţă interioară pe care gândirea o aşază întotdeauna în adâncul ei, între gânditor şi gândit, între eul-subiect şi eul-obiect?

Dincolo de timp şi de spaţiu apar alte categorii. Orice *Cogito* nu cuprinde oare, de exemplu, o idee de cauză? Care este raţiunea fiinţei mele? Sunt eu cauză a mea însumi, ori efectul unui act creator? Mă surprind eu, *causa mei*, ca fiind însuşi principiul care, făcându-mă să exist, îmi dă conştiinţa de mine-însumi? Sunt eu conştient de mine în acelaşi timp în calitate de creator şi de creatură? Ori, dimpotrivă, sunt punctul de sosire al unei întregi serii de cauze care, dispunându-se în „scară”, începând cu cel mai profund trecut, îmi determină existenţa? Pot eu să mă reinventez în fiecare dintre momentele în care trăiesc, ori

sunt prizonierul unei durate anterioare în care fiecare epocă e legată de epoca precedentă prin cea mai riguroasă dintre dependenţe? Sunt eu oare liber precum eroul stendhalian, sau produsul stărilor mele anterioare, precum personajele lui Balzac ori ale lui Flaubert? E limpede, în orice caz, că libertatea sau servitutea mea ontologică nu pot fi percepute de mine decât într-un act de conştiinţă; şi tocmai acest act prin care mă simt dependent sau liber va fi surprins, trăit şi repetat de către critic în lectura Copito-ului meu.

Există deci un *Cogito* specific cauzal, un principiu categorial al cauzei. În interiorul Cogito-ului se vor putea regăsi şi alte categorii, cea a numărului, cea a relaţiei, şi mai ştiu eu care! Aş vrea să mai vorbesc despre categoria relaţiei în raporturile sale cu conştiinţa critică, însă las altora, şi mai ales lui Jean Starobiński, sarcina de a o face. Căci relaţia concepută ca legătură pe care o stabileşte spiritul cu pluralitatea altor conştiinţe este domeniul în care se împlineşte în modul cel mai fericit critica sa. Şi astfel ajung la concluzia mea. Toate principiile categorice pe care tocmai le-am trecut în revistă se susţin. Ele sunt toate în legătură unele cu altele şi în legătură cu acelaşi act de conştiinţă. Împreună, ele constituie dezvoltarea unei gândiri orientate spre obiectele sale, împrumutându-şi de la ele formele şi fundamentele, punându-se din nou în legătură cu lumea exterioară. Dar această gândire se împlineşte în singurătate – şi adesea în neliniştea pe care o generează orice singurătate – simplă gândire de sine, simplă conştiinţă de sine încă nediferenţiată, încă neformată. La acest prim eu, la această primă apercepţie a fiinţei trebuie să se refere critica în primul rând. Chiar dacă urmează apoi, la autorul pe care îl studiază, toate variaţiile conştiinţei în interpretarea şi reconstrucţia universului, ea trebuie să se situeze, înainte de toate, în acest prim contact al fiinţei cu sine însăşi. Orice critică este iniţial şi fundamental o critică a conştiinţei.

Georges Poulet – o critică de identificare 5
I. Introducere 23

II. Doamna de Staël 29
III. Baudelaire 40
IV. Proust 62
V. Criticii de la N.R.F. 69
VI. Charles Du Bos 83
VII. Marcel Raymond 116
VIII. Albert Béguin 142
IX. Jean Rousset şi Gaëtan Picon 172
X. Georges Blin 180
XI. Gaston Bachelard 186
XII. Jean-Pierre Richard 225
XIII. Maurice Blanchot 234
XIV. Jean Starobiński 249
XV. Jean-Paul Sartre 276
XVI. Roland Barthes 282
XVII. Fenomenologia conştiinţei critice 289
XVIII. Conştiinţă de sine şi conştiinţă a celuilalt... 314
Lector: LAURA IRODOIU-ASLAN
Tehnoredactor: NICOLAE ŞERBĂNESCU
Tiraj 5.130 ex. broşate. Bun de tipar 04.12.1979.
Coli tipar 20, 75.

Tiparul executat sub comanda nr. 457 la întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918”, str. Grigore Alexandrescu nr. 89 – 97
Bucureşti.
Republica Socialistă România